وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب
The Syrian General Organization of Books

النسبة
في الإبداع الإنساني



٣
إيقاعات الوجود

كمال القنطار

كمال علي القنطار

- كاتب وباحث سوري.
- ولد في السويداء عام ١٩٤٧.
- مجاز في العلوم (رياضيات) وفي الآداب (فلسفة وعلم اجتماع). له عدة دراسات ومقالات في الدوريات.
- صدر له عن وزارة الثقافة ضمن سلسلة إيقاعات الوجود:

(١) في ظلال العدد.

(٢) جدل بين الفكر والطبيعة.

(٣) النسبة في الإبداع الإنساني.

- من مؤلفاته المعدّة للنشر :
  - إيقاعات الوجود (٤): النسبة في الطبيعة.
  - رحلة في اللانهاية.
  - ديوان شعر.

النسبة
في الإبداع الإنساني

إيقاعات الوجود
(٣)

النسبة في الإبداع الإنساني

كمال القنطار

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٨

النسبة في الإبداع الإنساني / كمال القنطار .- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٨ .- ٤٥٦ ص؛ ٢٤ سم.

(إيقاعات الوجود ؛ ٣)

١- ١٥٣,٣ ق ن ط   ن   ٢- العنوان   ٣- القنطار

٤- السلسلة

مكتبة الأسد

مدخل

لكل إنسانٍ عينان وأنف وفم ووجنتان . . . فلماذا نحكم على هذا الوجه بالحسن، وعلى ذلك بالقبح؟ ولمَ نقول: ليت هذا الفم أصغر قليلاً، وليت ذاك الفم أكبر قليلاً!

ما الذي يجعل الأذن الحساسة تطرب لنغمٍ موسيقي، وتشعر بالنشاز في نغمٍ آخر؟

لماذا يقاطع أحدُنا متشاعراً لينبهه: لقد كسرتَ الوزن؟

إن خلف هذه الاسئلة والأحكام علةٌ واحده، هي النسبة أو التناسب. ذلك الايقاع الذي يسوِّغ للحواس ما ندعوه فنّاً، فيُبهج حياة الإنسان، ويملأ نفسه بالمتعة. وهو الإيقاع الذي يسكن مختلف مناحي الوجود، ويدخل في نسيج العلاقات والقوانين التي تحكمه.

والنسبة علاقة بين حدين (موضوعين). وهي تنطوي على الموازنة بينهما:

* فاذا كان الحدان مقدارين (كمّين)، عبّرت النسبة عن حاصل قسمة العددين الدالين عليهما [1]. كالنسبة بين الربح ورأس المال الموظف في مشروع اقتصادي ما.

---

(١) على هذا النحو تنشأ مجموعة الأعداد العادية (أو النسبية) من مجموعة الأعداد الصحيحة. فالعدد العادي $\frac{٣}{٤}$ ينتج من نسبة العدد الصحيح (٣) إلى قرينه ٤). أو من نسبة (-٦) إلى (-٨) وما إلى ذلك.

*وإذا كان الحدان يعبران عن كيفيتين (أو عن معنَيين)، فإن النسبة تعكس، عندئذٍ، وجه الارتباط بينهما ومداه

فإذا كان الكيفان مختلفين، أو أن وجه المقارنة هو بين كيفين مختلفين، عبّرت النسبة عن **قيمة**، كنسبة لونٍ إلى آخر في مرجٍ من الزهور، أو في لوحة فنية.

أما إذا انحصرت الموازنة بين الحدين في الكيف ذاته، وكان قابلاً للقياس الكمي، انتهت المقارنة إلى **حكم**. فجرُم الرجل أكبر من جرم كلبه. ومن شأن هذا الحكم أن يُكمَّم، فيحولّ إلى نسبة عددية، كأن نقول إن النسبة بين الجرمين تساوي ($\frac{٧}{٢}$). وعندئذٍ نضع اليد على مفهوم النسبة في تجريده، إذ تُختزل في القسمة واحدة القياس، ولا يبقى سوى العدد خالصاً. وفيه يتمثل الايقاع.

وقد تتضمن المقارنةُ الوجهين: الكيفي والكمي، فإن القيمة الجمالية للنسبة بين عشر ورود حمر وعشر ورود بيض لا تماثل القيمة الجمالية لعشر ورود حمر وسبع ورود بيض. وهنا يتراكب الكم والكيف في النسبة مما يمنح القيمة الجمالية طيفاً واسعاً، بل ويجعلنا قادرين على إصدار حكم جمالي بالموازنة بين القيم الجمالية المختلفة، فنقول مثلاً: إن نسبة العشر إلى السبع أجمل من نسبة العشر إلى العشر [1].

*ويعكس مفهوم النسبة من وجهةٍ أخرى الواقع النسبي للأشياء والظواهر، كنقيض للمطلق، حيث تقترن الظاهرة بشروط وجودها، وتنسب إلى تلك الشروط. وبهذا المعنى تتخذ القنونة في الطبيعة وفي المجتمع الانساني طابعاً نسبياً.

---

(١) يضيف التكوين الهندسي لتلك الورود، ونمط توزعها، عناصر اخرى إلى القيمة الجمالية، تثري تلك القيمة.

فالقوانين الكونية التي تحكم وجود الكون، في حالته الراهنة، لا تطابق بالضرورة وجوداً كونياً آخر تتخذ فيه المادة أشكالاً أخرى. كما أن عدداً من القوانين التي تصدق فوق الكرة الأرضية، كتلك المتعلقة بالثقالة وبالضغط الجوي . . . لاتصلح في الفضاء الكوني.

بل إن مقولتي الزمان والمكان، اللتين خلع عليهما الأقدمون صفة الإطلاق، هما مقولتان نسبيتان، فالزمان لا يوجد وجوداً مطلقاً، مستقلاً عن المادة وعن المكان، وإنما يرتبط بطابع حركة الجرم الكوني وبسرعته، فهو منسوب اليهما.

وغني عن البيان ان ما يشرّعه المشرعون من قوانين، في المجتمع البشري، يرتبط ببنية اجتماعية قابلة للتغير، ذات خصائص محددة، ويعكس مستوىً حضارياً معيناً، فهو اذاً نسبي. وكذلك هي حال القيم الأخلاقية والجمالية . . .

* إننا نلتقي النسبة أينما اتجهنا في مناحي المعرفة. وهي تُطل بايقاعها من النواميس التي تنظم حركة الوجود الكوني. وتبرز، بخاصة، حينما تُترجم تلك النواميس إلى لغة الكم.

وينحو العلم الحديث إلى (تكميم) العلاقات والقوانين السائدة في الطبيعة وفي المجتمع الانساني، مما يكشف عن مضمونها الإيقاعي. فقانون السقوط الحر للأجسام (على الأرض):

المسافة = $\frac{١}{٢}$ ج × مربع الزمن. حيث ج ثابت الجاذبية الأرضية [١]

هو تكميم لعلاقة بين كيانين طبيعيين (الجسم الساقط والكرة الأرضية). وقد جرّدتها الصيغة الكمية من التحديد المكاني - الزماني، ومن كل كيفٍ آخر. فإذا تم التعبير عن هذا القانون على النحو التالي: $\frac{\text{المسافة}}{\text{مربع الزمن}} = \frac{١}{٢}$ ج

(١) هذا الثابت يساوي تسارع الجاذبية الأرضية ومقداره (٩,٨) م/ ثا^{٢} تقريباً.

فإنه ينمّ، عندئذٍ، عن محتواه الإيقاعي، حيث إن **النسبة** بين المسافة ومربع الزمن، لجسم يسقط على الأرض سقوطاً حراً، هي مقدار ثابت، أياً كان الجسم الساقط. وهذا المقدار ($\frac{1}{2}$ ج) يمثل النغمة الإيقاعية التي يمتثل اليها ذلك الجسم أينما القي على سطح الكرة الأرضية [(١)].

*ولما كان الوجود الكوني، في عالميه (الصغري) و (الكبْري)، وجوداً متأثراً مترابطاً، فما من ظاهرة مستقلة في ذاتها، معزولة عن أي تأثير من خارجها فإنها، في ارتباطها الجدلي مع محيطها الكوني، منسوبة إلى هذا المحيط، وتعكس النسبة بينهما علاقة الجزء بالكل.

على أن هذا الواقع النسبي مشروط بخصائص البنية التي تُرصد العلاقةُ النسبية ضمنها، وبثنائية (المكان - الزمان) المرتبطة بتلك البنية. فحين تتحرك نقطة ماديّة في فضاء **منبسط**، فإن حركتها محكومة بشروط هذا الفضاء. وهي تستطيع أن تسلك طريقاً **مستقيمة** للانتقال من موضع الى آخر. ويمثّل طول هذه الطريق أقصر مسافةٍ بين الموضعين. في حين تعجز النقطة المقيّدة بفضاءٍ **كروي**، (كنقطة تتحرك على الكرة الأرضية)، أن تنتقل من هذا الموضع الى ذاك عبر خطٍ مستقيم، وإنما تتخذ طريقاً **منحنية**. ويكون البعد الأصغر بين الموضعين، (ويدعى المسافة الجيوديزية)، هو طول القوس الكروية التي تصل مباشرةً بينهما.

ويعلم دارسو الرياضيات أن خصائص (البنية الجبرية) تفرض على عناصر تلك البنية وجوداً نسبياً، إذ إن سلوك كل عنصرٍ منتمٍ إليها محكوم ببنيتها، أي بالقانون، أو بالقوانين، التي تزوّد البنية بشروطها المتميزة [(٢)].

---

(١) تشارك كثرة من القوانين، فضلاً عن الظواهر الطبيعية، قانون السقوط الحر محتواه الايقاعي.

(٢) اذا كانت تلك البنية تمثل (زمرة)، فإنها تتيح لعنصرين متساويين في طرفي معادلةٍ ان يُختصرا:

س T ع = س T ص ⇦ ع = ص

اما اذا كانت البنية تمثل بنية (جبر بول)، فإن ذلك الاختصار غير ممكن، في الحالة العامة.

وليست القيم الاخلاقية والجمالية مستثناة، فهي مرتبطة ببنية معينة، ذات شروط اجتماعية، وثقافية، وتاريخية، وبيئية. . . فالعمل اليدوي (الحرفي)، المحتقَر في مجتمع القبيلة، أو المجتمع الاقطاعي، يكتسب مكانةً رفيعةً في مجتمع يقوم على المبادئ الاشتراكية. فقيمته الاجتماعية ذات طابع نسبي مشروط بخصائص البنية الاجتماعية.

*وإذا كانت (النسبة) تمثل علاقةً بين حدين اثنين، فإن **(التناسب)** يعبِّر -كمياً- عن ثبات النسبة بين متغيرين، شأن (السرعة) في الحركة المستقيمة المنتظمة: فحين نرى أن مؤشر السرعة، في السيارة، ثابت على العدد (٦٠)، نعلم أن ثمة تناسباً بين المسافات التي تقطعها السيارة والفترات الزمنية المتعاقبة، وان السيارة تقطع (كيلو متراً واحداً) كل (دقيقة).

ويعكس مفهوم المعدَّل تناسباً بين مقدارين متحولين. فإذا كان معدل إنتاج معمل للدواء يساوي عشر علب في الثانية، فإن هذا الرقم يدل على تناسب ثابتٍ بين حجم الإنتاج والزمن. وفيه يتمثل الإيقاع، شأنه في الرقم الدال على السرعة.

وقد يكون التناسب الثابت ذا طابع مطلق في بنيةٍ ما، كما في التناسبات الرياضيه [١]، أو يكون مشروطاً، كقانون (جاي - لوساك) القائل بالتناسب بين حجم كتلةٍ ما من الغاز، طردياً، ودرجة حرارته المطلقة:

$$\frac{V}{V_0} = \frac{T}{T_0}$$

(حيث V_0 حجم الغاز عند درجة الحرارة T_0 = ١٥ , ٢٧٣ كلڤن، وتوافق الصفر المئوي) فهذا القانون مشروط بثبات الضغط، ويكون الغاز مثالياً [٢].

---

(١) ومنها التناسب الشهير بين اطوال اضلاع المثلث وجيوب الزوايا المقابلة، في الهندسة الاقليدية.

(٢) الغاز المثالي هو الغاز الذي لا تعمل فيه قوى التأثير المتبادل بين الجزئيات. ويعد الغاز مثالياً بما يكفي من الدقة اذا كانت تلك القوى قابلة، عملياً، للإهمال.

ويأخذ مفهوم التناسب أبعاداً أوسع خارج إطار التعبير الكمي، كما في الفن، حيث ينفرُ التناسب من لغة التكميم. فقد يصعب على الصورة الفنية في الشعر، وهي القائمة على تآلفٍ نسبوي، أن تُقاس كمياً وفقاً لمعايير صارمة. وتفرُّ النغمات من بين أصابعنا إذ نحاول الإمساك بمفرداتها الموسيقية ومعايرتها.

ولئن كان فن الزخرفة التقليدي مطواعاً للغة الكم وإيقاعاتها النسبية، فقد تعصى على الوزن تلك الومضات الإبداعية التي تضفي على لوحةٍ لفنان تشكيلي موهوب ذلك التناسب الممتع، وتعقد بين عناصر التكوين تآلفاً ايقاعياً.

يمكن، فقط، القيام بنوع من (المقاربات) الكمية التي تظلّ، مع ذلك، قاصرة عن الإحاطة بالتناغم (الهارموني) الشامل للعمل الفني، على الرغم من أن الإحساس بالتناسب يكمن في أساس المتعة الجمالية، وإن استعصى على القياس.

*وتحقق كل بنية تناسبات معينة بين عناصرها، وهي تصون وجودها وديمومتها بقدر ما تحافظ على تلك التناسبات، ضمن مجال ترددي لا يخل بتماسك البنية. يصح ذلك في المجتمع مثلما يصح في الطبيعة وفي الفكر. فكل تشكيلة اجتماعية[1] تنطوي على **تناسب** بين (قوى الإنتاج)و (علاقات الإنتاج أو الملكية) اللذين يشكلان وحدة جدلية تتمثل في ما يسمى (أسلوب الإنتاج). وما السلام الاجتماعي سوى توازن نسبي يعكس **النسبة** بين القوى الاجتماعية (الطبقة السائدة والطبقات المسودة)، ويجسد استقراراً مشروطاً في التشكيلة الاجتماعية.

فإذا طرأ خلل في التناسب تعجز القوى السائدة عن رتقه، فإن حالاً من الفوضى تبرز للعيان، قد تهيء لما يدعى (وضعاً ثورياً)، يمهد لطفرة اجتماعية قد تحدث تغييراً جذرياً في (أسلوب الأنتاج)، يعيد التوازن الاجتماعي وفق **تناسب** جديد بين (قوى الإنتاج) و (علاقات الإنتاج).

---

(١) عرف المجتمع البشري خمس تشكيلات اجتماعية هي التشكيله المشاعية، والعبودية، والاقطاعية، والرأسمالية. والاشتراكية.

ومن حسن الحظ أن التناسب لا يقتصر على ثنائية (الثورة الاجتماعية)، التي تبعث الرعدة في الأوصال، فله تجلّيه الرصين في الإبداع الفكري الخالص، كما في المنظومات الفلسفية، والبنى المنطقية. وله وجوده الوديع في الفن، إذ هو سر الجمال.

* إن الطابع الإيقاعي للنسبة (والتناسب) يظهر، خاصةً، في جانبين:

الأول في التجريد: فحين يقوم الزوج، في شهر العسل على الأقل، بقسمة كل ما يقع تحت يده، من مأكل ومشرب، مناصفةً بينه وبين زوجته، فإن ذلك يعكس رسوخ النسبة (نصف)، كإيقاع مجرد عن كل كيف، في وعي الزوج، (وفي لا وعيه إن كان زوجاً صالحاً).

والثاني في التكرار أو التواتر: وإذ يتحد عنصرا الأكسجين والهيدروجين ليكونا جزيء الماء فإنهما يفعلان ذلك وفق ايقاع نسبي ثابت: ذرة واحدة من الأكسجين مقابل ذرتين من الهيدروجين. ويتكرر هذا الإيقاع أينما تم ذلك، وفي أي حين. وما التحولات الإجتماعية الكبرى في التاريخ الإنساني سوى تواترات لايقاع التناسب: من التوازن إلى الخلل، فالطفرة، فالتوازن من جديد. . .

هكذا ينشر الايقاع النسبي طيفه الواسع على مختلف مظاهر الوجود الكوني، وجوانب الحياة الانسانية، ويتخلل سائر العلوم والفنون. ويتقصى هذا الكتاب، وهو الثالث في (إيقاعات الوجود)[1]، تجليات إيقاع النسبة في الإبداع الإنساني، فينتقل من الأسطورة والحكاية الشعبية الى ميدان الفنون والإبداع الجمالي، لينتهي إلى الرياضة ألعقلية. ويتوخى، في ما يتوخاه، الكشف عن دور (الصيغ الكميّة) للنسبة والتناسب في ثمرات ذلك الإبداع. بينما نرجيء البحث عن تجليات الإيقاع النسبي في الطبيعة وفي الفكر الإنساني الى كتاب آخر.

---

(١) الكتاب الاول: في ظلال العدد. والثاني: جدل بين الفكر والطبيعة. صدرا من قبل عن وزارة الثقافة.

الباب الأول

الفصل الاول
نِسَبٌ في المثيولوجيا والقَصص الشعبي

إيقاع النصف:

لا شك في أن الأعداد النسبية قد عُرفت بعد الأعداد الطبيعة[1]، فلإدراك (النصف) لابدّ من إدراك (الواحد) أولاً. ومعرفة ال (ثلاثة أرباع) تتلو معرفة الأربعة والثلاثة. وينشأ ذلك الإدراك من التجربة الحسيّة، فالذبيحة التي اصطادها صيادان يجري اقتسامها مناصفةً، والثمار الثلاث التي عاد بها رب الأسرة توزع على أفرادها الأربعة وفقاً للنسبة ($\frac{٣}{٤}$).

وعندما أخذ الإنسان، بعد اختراع الكتابة، يدوّن مايعرض له من أحداث، كانت قدماه قد تخطتا بوّابة الحضارة، وكان الايقاع النسبي قد غدا ملموساً في نشاطه الحيّ، ومدركاً بعقله، ومحفوظاً في ذاكرته، فقبل نحو ألفي عام من الميلاد، حينما دوّنت ملحمة التكوين البابلية (إينوماليش)، تحدثت تلك الملحمة عن النضال الضاري الذي قاده الإله البابلي (مردوخ) ضد (تعامه) جدة الآلهة وعمدة جيل الأرباب القديم. ولما كان (مردوخ) الهاً يفوق في قوّته سائر نظرائه، فهل يَخفى عليه إيقاع النسبة ($\frac{١}{٢}$)، وهي أبسط النسب غير الصحيحة، وأقربها الى الحدس الإلهي في زمنه السحيق. وبوحي ذلك الايقاع قام (مردوخ)، بعد أن صرع (تعامة)، بتفحص جثتها المسجاة:

---

(١) الاعداد الطبيعية هي النسق: ١، ٢، ٣، ٤، . . . وقد اضيف الصفر اليها فيما بعد.

«ليصنع من جسدها أشياء رائعة :

شقّها نصفين فانفتحت كما الصدَفة .

رفع نصفها الأول وشكل من السماء سقفاً .

وضع تحته العوارض وأقام الحرس .

أمرهم بحراسة مائها فلا يتسرب» [١] .

أما نصفها الآخر فقد لبث في مكانه ، كما يُعتقد ، ليشكل مياه المحيطات .

وهكذا شرع (مردوخ) يبني الكون على إيقاع النسبة ($\frac{١}{٢}$) . . بل إن مردوخاً كان من سعة العلم بحيث استطاع أن يقسم الواحد إلى اثني عشر جزءاً ، وينظم ، وفق النسبة $\frac{١}{١٢}$ ، إطّراد الزمن :

«حدّد السنة وقسم المناخات

ولكل من الاثني عشر شهراً أوجد ثلاثة أبراج» [٢]

ثم أخرج القمر ينير الليل ويزينه ، وأضفى عليه موهبة الايقاع كي يعيّن الأيام ، فهو يحضر ويغيب وفق دورٍ موقّع ، وللنسبة ($\frac{١}{٢}$) شأن فيه كما لسواها :

«أن اطلع كل شهرٍ دون انقطاع مزيناً بتاج

وفي أول الشهر عندما تشرق على كل البقاع

ستظهر بقرنين يعيّنان ستة أيام

وفي اليوم السابع يكتمل **نصف** تاجكِ

وفي **المنتصف** من كل شهر ستغدو بدراً في كبد السماء

وعندما تدرك الشمسَ في قاعدة السماء

---

(١) انظر : السواح ، فراس : مغامرة العقل الأولى . دار الكلمة للنشر ط٣ ١٩٨٣ . ص٦٠

(٢) م.س : ص ٦١

انقص من ضوئك التام وابدأ بانقاص تاجك كما اكتمل

وفي فترة اختفائك ستسير في درب مقاربٍ لدرب الشمس»[1]

ولعل تناصف بني البشر بين ذكرٍ وانثى، والتناظر في تكوين الإنسان والحيوان، قد جعلا من النسبة ($\frac{1}{2}$) أكثر الإيقاعات النسبية شيوعاً في الميثولوجيا، ففي ملحمة (أتراحيس) البابلية التي تصف الطوفان، يضيق الإله (أنليل) ذرعاً ببني البشر، فيطلق القحط والوباء، ويُغلق الأرحام، حتى يشرف الناس على الفناء. فيمضي الحكيم (أتراحيس) ورفقاؤه الى ربة الولادة (مامي) يناشدونها ان تنقذ الحياة البشرية فتجددها بعد أن حاق بها الهلاك.. وتستجيب (مامي) فتقوم بتلاوة تعويذتها الخلاقة على قبضةٍ من غضار، وبصبها من ثم على كومة من الطين... ولعلها انتظرت هنيهة على الطين كي يختمر، ثم:

«اقتطعت منه اربع عشرة قطعة. وضعت سبعاً على اليمين

ووضعت سبعاً على اليسار، وبينهما أقامت قطعةً من الآجر»

وفتحت لكل منها سُرّةً (...)

سبعة أرحام وسبعة أخر. سبعة أنتجت رجالاً

وسبعة أنتجت نساء.»[2]

وهكذا عادت الحياة البشرية الى التجدد على إيقاع النسبة (نصف): نصفٌ من النساء ونصفٌ من الرجال. وليس لأي منهما فضلٌ على الآخر، فالكل من طين.

* حقاً، إن اجتراح الأنثى تلك المأثرة الرائعة: انقاذ الحياة من الفناء وتجديدها، هو مفخرة لبنات حوآء، وإن اتخذ بعضهن صورة الربة الاسطورية

---

(١) م. س ص(٦٢) ← السواح: مصدر سابق...

(٢) م. س ص ١٤١

(مامي). ولكم هدأت الربات والقديسات من نزق الآلهة في عالم المثيولوجيا، ومن غطرسة الطغاة في عالم البشر.

وللقديسات مكان خاص في القلوب، فكيف إذا كنّ جميلات! وكيف للحكيم الهندوسي (فالميكي) أن يمنع قلبه من الخفقان وقد زارته في ذلك الصباح المشرق القديسةُ الفاتنة (نارادا).. لكنه كان حكيماً متنسكاً قد اعتزل الناس في صومعة على ضفاف نهر (تاماشا)، وعليه أن يكبح جماح عاطفته فلا يبوح بها الاّ تنهداً.. فيسأل القديسة سؤالاً ذا شجن:

«هلا تخبريني عن الذي يستحق المكافأة لامتلاكه زمام الحكمة والمعرفة وسيطرته على **عواطفه وأهوائه**»؟ [1]

فتجيبه (نارادا)، وهي العارفة بأسرار الرجال، حتى الزهّاد منهم:

«أيها الحكيم، ما أصعب ما استفسرت عنه، سأجيبك بكامل معرفتي، إن الرجل الذي امتلك الفضائل التي سألت عنها ينحدر من سلالة اكشفاكو، وقد عُرف للبشر باسم راما..» [2]

وتقص عليه (نارادا) طرفاً من مآثر (راما) وسيرته البطولية فيستمع الحكيم شغوفاً لتنطبع في ذاكرته صورة ذلك الإله المتجسّد بشراً... وما إن تغادره القديسة حتى يمضي (فالميكي) طرباً ليستحمّ في نهر (تاماشا). بيد أن حادثاً اليماً يكدّر عليه نشوته، إذ يلمح طائرين من طيور الـ(كرونجا) يقفزان فوق أغصان شجرة

---

(١) ستيانانادا، سوامي: ملحمة رامايانا. ترجمة مؤيد عبد الستار. دار الكنوز الأبدية ط١ ١٩٩٦. ص١٦

(٢) راما) هو احدى الهيئات التي يتجسد فيها الاله الهندوسي (فيشنو) في الصورة البشرية. ومدعاة هذا التجسد انقاذ العالم من طغيان العفريت (رافانا) الذي استطاع الحصول على حصانة من الاله الأكبر (شيفا) تجنبه سطوة الآلهة والشياطين، لكنه ابى ان يطلب من الاله حصانة ضد البشر وتدور احداث الملحمة الهندية (رامايانا) حول حياة ذلك الاله المتجسد (راما)، وصراعه لاسترداد زوجته المحبوبة (سيتا) من براثن العفريت (رافانا)، وقتله. / انظر م. س. ص١١٣/

ويتبادلان التغريد الشجي، فينغص مسرتها صيّاد فظ يرمي الذكر فيهوى إلى الأرض مضرجاً بدمه، تاركاً أنثاه تتأوه في ألم ممض. فيصيح الحكيم ممزق القلب:

«واهاً أيها الصياد، لقد قضيت على أحد الزوجين

وهما في نشوة الحب.

وعقاباً لقسوتك هذه

ستظل هائماً على وجهك دون مأوى»

وعلى الرغم من أن الندم قد انتاب الحكيم (فالميكي) لما تفوَّه به، وهو الناسك الذي لا يطلب الأذى لأحد، فقد اكتشف أن كلماته تلك قد جاءت شعراً منظوماً، منغماً ومقسّماً.. ولم يكن ذلك التقسيم سوى **تناسب** بين الألفاظ، وتوافق بين نغماتها. ولما كان يسيراً على الآلهة الهندية، في ذلك الزمن، أن تكلم رعيتها، شأن إله العبرانيين، فإن (براهما) ذا الوجوه الأربعة وخالق الكون، قد أبدى إعجابه بأبيات فالميكي، وشجّعه على أن ينظم حكاية (راما) شعراً، على ايقاع أياته في الصياد. ووعده بأن شعره ذاك سوف يخلد خلود الجبال والأنهار.. فكانت الملحمة الفريدة (رامايانا). وهي تدين بوجودها إذاً الى الإحساس المرهف بالإيقاع النسبي الذي تنطوي عليه تقاسيم النسق الشعري ونغماته.. ذلك الإيقاع الذي لم يصطنعه (فالميكي)، وإنما ترنمت به شفتاه عفو الخاطر.

على أن الايقاع النسبي لم ينظم نسق الملحمة فحسب، وإنما نظم أيضاً فاتحة أحداثها، وهي ميلاد (راما) وإخوته. فقد أثار الشيطان (رافانا) حفيظة الآلهة بأعمال الشريرة، بعد أن وهبه الإله (براهما) نفسه المنعةَ من أذى الآلهة والشياطين، في صفقة لا تزال طيّ الكتمان. فتنادت الآلهة إلى لقاء يُعقد في حضرة (براهما).

وارتفعت أصواتهم بالشكوى والإنكار، مما أجبر (براهما) على الإفشاء بسرٍّ كان له وقع كبير لدى الآلهة: إن في حصانة (رافانا) ثغره، فهو ليس منيعاً إزاء بني البشر.

وفي ذلك الزمن السحيق، لم يكن الآلهة يعلمون بعد ما في الصدور، فكان سرّ (رافانا) خفياً، كما يبدو، على الإله العظيم فيشنو، وهو القوّة التي تصون نظام الكون، فالتجأ الآلهة إليه، بعد أن كُشف السر، يناشدونه أن يبادر إلى إنقاذ العالم من ظلم (رافانا) وشرّه. فقطع (فيشنو) على نفسه عهداً أن يقتل ذلك الشيطان ويمحق البغي عن وجه البسيطة. وكان عليه أن يتجسّد في الصورة البشرية لكي يستطيع القضاء على (رافانا)، بل وأن يتخذ من النسبة الربعية ($\frac{1}{4}$) إيقاعاً. لذلك التجسد، ولهذه النسبة -كما نعلم- صلة بالنسبة ($\frac{1}{2}$). فالربع ليس سوى نصف النصف... أجل. فقد شطر الإله (فيشنو) جسده إلى أربعة، وبحث عمن يليق من بني البشر بأن يحظى بشرف أبوّته! وهل لإله رفيع المقام كفيشنو أن يتخذ من حرّاثٍ أوسقاء أو اسكافي أباً؟! حاشا وكلاّ.. فمن أجدر به من الملوك، ومن ذلك الملك العريق (دازاراتا) عاهل مملكة (كوسالا). وقد مضى عهد على دازاراتا لم يرزق فيه بولدٍ يرثه ويحمل من بعده شرف سلالته وصولجان ملكه. وقد أقام طقساً للإخصاب، فأوقد نيران القرابين، وانتظر وحي الآلهة: وإذا بكائن مهول يظهر في غلالة مشعة تبهر الأنظار، وفي يده إناء، فخاطب الملك (دازارتا) قائلاً:

«خذ هذا الإناء الذي يحوي شراباً صنعته الآلهة لزوجاتك، سوف يكون لك منهن الأولاد الذين عملت من أجلهم هذا القربان» (١)

غمر الفرح (دازاراتا) فتناول الإناء مبتهجاً، وانطلق به إلى جناح الحريم في قصره.

---

(١) م. س. ص ١٩

ولما كـان الملوك لا يأبهـون للقـسـمـة المتسـاوية، خـاصـة بين الضـرائر، فإن (دازاراتا) أعـرض عن اتخاذ نسـبة (الثلث) ايقـاعـاً لـلقـسـمـة بين زوجاته الثلاث، وأبدل نسبة (النصف) بها. لكنه نظم إيقاعها في متتالية هندسية [1] ذات أساس يساوي ($\frac{1}{٢}$)، لا يدري أحد كيف اهتـدى إليـها. فـسمح لزوجتـه الأولى (كوشاليا) بتناول نصف الشراب، ولزوجته الثانية (سوميترا) نصف ما تبقى، ثم شربت الثالثة (كايكي) نصف البقية.. ولما كان نسق المتتالية: $\frac{1}{٢}$ ، $\frac{1}{٢} \times \frac{1}{٢}$ ، $\frac{1}{٢} \times \frac{1}{٢} \times \frac{1}{٢}$ لا يستنفد الشراب كله، فقد خصّ زوجته (سوميترا) بما بقي في قعر الاناء، فنالت منه حصتين.

وهكذا اتفق إيقاع الشراب وإيقاع الأرباع التي شطر (فيشنو) وفقها جسده. وفي اليوم الموعود أنجبت الملكات الثلاث أربعة أطفال: فكبراهن (كوشاليا) أنجبت (راما)، وصغراهن (كايكي) أنجبت (بهارتا)، وأنجبت الوسطى (سوميترا) توأمين هما (لاكشمانا) و(شاتروغنا)، فقد خُصت، دون ضرتيها، بجرعتين من الشراب.

لقد جاء (راما) وإخوته على إيقاع النسبة ($\frac{1}{٢}$)، ليتجسد فيهم ذلك الإله العظيم (فيشنو)، وليخوض بهم معركة المصير ضد الشيطان الخطير (رافانا).

ولم يكن ذلك الايقاع غريباً على (فيشنو)، فقد خبره في إحدى تجسّداته العشرة، وهو التجسد الرابع الذي يدعونه (ناراسيمها) أو (الرجل- الأسد)، ولعله أطرف هيئة يتخذها ذلك الإله.. فمثلما منح الإله (براهما) الشيطانَ الكبير (رافانا) حصانة تحميه من الآلهة، منحها عفريتاً آخر يدعى (هيران ياكاسيبو) «فلا تستطيع الآلهة ولا الوحوش ولا البشر القضاء عليه، لا في الليل ولا في النهار، لا داخل البيت ولا خارجه» [2].

---

(١) المتتالية الهندسية هي نسق مرتب من الأعداد، ينشأ كل عدد فيه عن سابقه بضربه بعدد ثابت يدعى اساس المتتالية. كالمتتالية: ٢، ٦، ١٨، ٥٤، .... واساس هذه المتتالية هو العدد ٣.

(٢) م. س: ص ١١١.

وبلغ من طغيان هذا العفريت ذي الحصانة المريبة، أن ظلمه قد عمّ الآلهة وبني الإنس، فلم ينجُ من اضطهاده حتى ابنه الورع (براهلادا)! وكان على (فيشنو) أن يهبّ لتخليص البشرية وأربابها من سلطان ذلك العفريت. وأن يجد الحيلة التي تخترق الحصانة المثلثة. فخرج على (ياكاسيبو) عند مدخل بيته، فلا هو في الداخل ولا في الخارج. واختار حلول الغسق زماناً، فلا هو في الليل ولا في النهار. وبقي عليه أن يتخذ هيئةً لا هي بالإنسية ولا الوحشية. فتذكر إيقاع النسبة (نصف)، واستلهمه في الصورة التي تقمصها، فكان نصف إنسان ونصف أسد. . وبهذا الإيقاع سقطت الحصانة المثلثة هشيماً، فأجهز على العفريت، وألقاه جثةً هامدة عبرةً لمن اعتبر.

* وفيما اتخذ الإله الهندوسي (فيشنو) إيقاع النصف لبوساً لمناهضة الشر، فإن آلهة الأغريق ذوي النزوات الجامحة، قد وظفوا ذلك الإيقاع في ملذاتهم، فتركوا ذريّة تجمع بين الألوهة والإنسانية، فمنهن من أغوى الرجال، ومنهم من اغتصب النسوة، فكان لهم كثرة من الأولاد الهجناء، وجميعهم، دون استثناء، ولد على إيقاع النسبة (نصف): نصفٌ من شَرَف الآلهة، ونصفٌ من حضيض البشر.

ولعل (أخيل) ذا القدمين السريعتين هو أشهر اولئك، وقد عرفت (طروادة) بأسه وهو ينازل أبطالها خارج الأسوار فيصرعهم واحداً تلو آخر، فيما ترتد السهام عنه خائبةً وتنكسر الرماح. وهو قاتل بطل طروادة العظيم (هكتور). . . إنه ثمرة زواج، دبره (زيوس) كبير الآلهة، بين (بيليوس)، ملك بيشيا، والحورية (ثيتيس) ابنة (بوسيدون) إله البحر. . . وقد نبأت (الأقدار) التي حضرت زفافهما أنهما سيرزقان بابنٍ يفوق أباه عظمةً، لكنه سوف يفقد حياته أمام أسوار (طروادة)[1]. . وحين ولد (أخيل)، حملته الأم التي أفزعتها النبوءة المشؤومة، الى نهر (ستيكس)

(١) انظر: هو ميروس: الالياذه: ترجمة امين سلامة- ج١. ص ٢٦- مطبوعات كتابي، مصر-

المقدس الذي يسبغ ماؤه المنعة من الموت أبداً. فأمسكت (ثيتيس) ولدها من عَقِب قدمه وغمسته في الماء، فابتل جسده سوى عقبه، وكان في هذا العقب مقتله، إذ صوَّب إليه الأمير الطروادي (باريس) سهماً من كنانته فنفذ في عقبه فأرداه.

ولا يقل (هرقل) شهرة وعظمة عن (اخيل)، فهو الجبار الذي ينتسب إلى الآلهة من جهة أبيه، وإلى البشر من جهة أمه. ويحق له أن يفخر كل الفخر بنسبه، فأبوه (زيوس) عظيمًا آلهة الأولمب، وأمه (الكمينه Alcemene)[1] العذراء التي أصابت فؤاد (زيوس) في الصميم، وهل تصيبه الا أحسن الحسناوات. . لكن (حيرا) زوج (زيوس) كادت لهرقل، فهو ابن ضرتها، وما كان لضرةٍ أن تخلص لضرة حتى لو جرت دماء الآلهة في عروقها، فوسوست في صدر (هرقل) ما أحفظه على زوجته الفاتنه (ميجارا)، فاتهمها بالخيانة وهي براء، ثم انكبّ عليها فأنشب أظفاره في جسدها حتى أسلمت الروح[2]. فحكم عليه أبوه (زيوس) بالعبودية اثني عشر شهراً، وسيق رقيقاً إلى ابنِ عمه (يوريذوس) الذي وضع أمامه اثنتي عشرة معضلةً هي ثمن حريته، وكل منها يعد بالموت الزؤام:

أولها رأس سبع نيميا المرعب، وآخرها اقتياد الكلب المثلث الرؤوس (سيربيروس) الجاثم في وصيد العالم السفلي (هيدز). . وقد آب (هرقل) من مغامراته تلك ظافراً ليسترد حريته. لكنه، وقد طبقتِ شهرته الآفاق، يسقط أخيراً صريع المكر، مسموماً بقميص مرسلٍ من (سنتور) عظيم، كان قد آذاه (هرقل).

والسنتور قبيل خرافي، له مع (هرقل) وقائع شتى وعداوة لا تخمد نارها. وهو، على عداوته تلك، تجمعه مع هرقل وشيجتان: أولاهما ان (شيرون) زعيم السنتور كان مؤدبه، وإليه يعود الفضل في تنشئة هرقل على فنون الفروسية

---

(١) خشبة، دريني: أساطير الحب والجمال عند اليونان. دار التنوير. بيروت ط١ ١٩٨٣. م١ ص٦١

(٢) م. س. ص ١٧

والمصارعة. وثانيتهما: النَسَب الايقاعي، فللسنتور إيقاع نسبي هو (النصف)ـ شأن هرقل- لكنه ادنى مرتبةً، فنصفه الأعلى ينتمي الى جنس البشر وينتمي نصفه الأسفل الى جنس الحصان.

ويبدو أن التلاقح الاغريقي بين الآلهة وبني البشر، قد خرج من الأسطورة ليتلبس عظماء الإنس. فإن اشياع الفيلسوف اليوناني القديم فيثاغورث (٥٦٩-٤٧٠ق.م) قد زعموا أنه ابن الإله (أبولو) الذي يقود عربة الشمس فينير الكون. فايقاع النسبة (نصف) يتردد في نفس (فيثاغورث). ولاشك أن النصف الإلهي الذي ينتسب الى (أبولو)، هو الذي زوّد (فيثاغورث) بتلك الموهبة الفذّة التي أرهفت حسه فأسمعته أنغام الأفلاك في منتآها، ليكتشف في تلك الأنغام، كما في سواها، إيقاعاتٍ نسبيةً ثريّة هي أنغام الوجود، فيهتف بالبهجة التي تغمر نصفه الانساني: الكون عدد ونغم!

هل اكتسب (فيثاغورث) إيقاعه النسبي ذاك من الإسقاط الأسطوري. أم حمله في جعبته من الشرق. فقد قيل إنه عاش عشرين عاماً في مصر الفرعونية يدرس علومها وحكمتها، ثم انتقل الى بابل فأقام عشر سنوات يقبس من فيض معرفتها.. وربما أطربته، هنا او هناك، مآثر انصاف الآلهة -أنصاف البشر، الذين حكموا الشرق دهوراً ومازالت ظلالهم جاثمةً لا تزول.

لكن إيقاع النسبة (نصف) الذي اتصل بيسوع المسيح، لم يصدر عن غطرسة الطغاة المتألهين، وإنما عن الضيق بالظلم والرغبة في افتداء بني البشر من وزرٍ ألقاه على كواهلهم أحبار (العهد القديم).

وإذا كانت مسألة الطبيعة اللاهوتية -الناسوتيه للسيد المسيح قد شغلت آباء الكنيسة ورعاياها قديماً، فإن درب الآلام إلى (الجلجلة)، وقد ضُرّج بدم (ابن الإنسان)، لا زال حتى يومنا رمزاً للعذاب الإنساني في مواجهة القوى الغاشمة.

أما ما تلفظت به شفتاه على الصليب: «إلهي، إلهي، لماذا تركتني» . . فلعله صرخة النصف الإنساني، وقد أمضه ألم يفوق طاقة البشر، فأنكر نصفَه الإلهي.

* ولإيقاع (النصف) في العربية شأن، فمنه اشتُق الإنصاف. ومن الإنصاف أن تُمسك العصي من أواسطها فلا تميل، وأن يُصنع الميزان معتدلاً على منتصفه. وكل وسطٍ إنما يرجع إلى ذلك الايقاع.

وإذا أفتقد البشر الإنصاف في حياتهم نشدوه في الحلم الأسطوري، وكم من مدينةٍ فاضلة أنشأها المصلحون على الورق، أو تغنى بها الرواة الشعبيون شفاهة، فبددتها كآبة الظلم الاجتماعي.

وربما هرع بعضهم إلى قوى الطبيعة يستنطقها لعلها تنصفه. فهذا تبّعُ اليمن، وهو (تبّان أسعد أبو كَرِب)، حين أراد الرجوع إلى اليمن، وقد مال إلى شريعة موسى، «حالت حِميرْ بينه وبين ذلك، وقالوا: لا تدخلها علينا وقد فارقت ديننا». وكان الحميريون لا زالوا على عبادة الأوثان، فدعاهم إلى دينه فأبوا وقالوا: «حاكمنا الى النار» وكانت باليمن فيما يُزعم نار تملك موهبة الحكم الفصل بين الأخصام. لكن حكمها، وإن كان منصفاً، فقد كان قاسياً، فهي تعفّ عن المظلوم لتأكل الظالم . . . فلما طلب الحميريون إلى ملكهم الاحتكام إلى ذلك القاضي الرهيب، قال: أنصفتم . . . . فخرج أهل (حميَر) بأوثانهم وقرابينهم، وخرج أصحاب (تبّان) بمصاحفهم. فجلس هؤلاء وأولئك عند مخرج النار، فهبت عليهم ألسنتها، فأتت على الحميريين وأوثانهم، وسلم التُبعيّون [1].

* وإيقاع النسبة (نصف) لا يطيق الخداع، فكل خروج عن الإنصاف قد يحمل البلاء إلى صاحبه. وهذا ما كان من أمر الخبّ في حكايا (كليلة ودمنة)، حين استخفّ بإيقاع النصف فحاول أن يخدع صاحبه المغفّل، فآب بالخسران.

---

(١) انظر: الطبري، محمد بن جرير: تاريخ الطبري ج٢ . ص ١٠٨

وتقول الحكاية أن خباً ومغفلاً أصابا لقيةً فيها ألف دينار، فقعدا لاقتسامها، وهل غير النسبة (نصف) تنصف بينهما. لكن الخب أبطن الغدر بصاحبه، فأشار عليه، لما كان يجمع بينهما من الإخلاص والصفاء، أن يأخذ كلٌ نفقةً من المال ويدفنا الباقي في أصل شجرة دوح عظيمة، ويعودا إليه كلما احتاجا. فرضي المغفل بذلك، وانطلق كلٌ في حال سبيله. فما كان من الخبّ الاّ أن عاد خفيةً إلى الدنانير فأخذها، وأزال أثر فعلته... ثم إن المغفل احتاج إلى نفقة فطلب الى صاحبه أن يذهبا معاً الى الشجرة، فانطلقا، فاذا بالدنانير قد ذهبت. فأخذ الخب يضرب صدره وينتف شعره، متهماً المغفّل بخداعه والاستيلاء على الدنانير، والمغفل يدفع التهمة عن نفسه دون أن ينتبه إلى المكيدة.. ولم يلبث الخب أن توجه إلى القاضي، فزعم أن المغفل قد غافله فاستلب الدنانير. فطلب القاضي بيّنة فقال الخب: تشهد لي شجرة الدوح.

وتعجب القاضي من هذا الشاهد الدعي.. لكنه وافق على الاستماع إلى الشهادة. وغدا القاضي والغريمان إلى الشجرة، وكان الخب قد خبأ أباه في تجويف مستور داخل جذعها. وما إن طلب القاضي الشهادة من الشجرة حتى سمع صوتاً من داخلها يقول: إن المغفل هو الذي استولى على الدنانير!. ولما كان القضاة في ذلك العصر لا يُعيّنون بأمرٍ من أصحاب الأمر؛ وهم مستغنون عن مال الرشوة والباطل. فإن القاضي ارتاب في ماسمع. فطاف بالشجرة حتى اكتشف مدخلاً خفياً إلى جوفها، فأدرك الحيلة... وما كان منه إلاّ ان أمر بالحطب فجُمع، ودعا إلى اضرام النار بها، بحيث يدخل الدخان الكثيف إلى جوف الشجرة.. ولم ينفع أبا الخبٌ اصطباره في مخبئه، فما لبث أن صاح واستغاث وقد شارف على الاختناق، فأخرج من ملاذه، فطُرح أرضاً.. وأنزلت بالخب العقوبة والغرامة، وعاد المغفل بالدنانير [1]، وهو يلهج بالدعاء لايقاع الإنصاف الذي أنصفه وأعاد حقّه إليه.

---

(١) انظر: كليلة ودمنة (لبيدبا): ابن المقفع. نشرها الأب لويس شيخو. ط٢. مطبعة الأباء اليسوعيين ١٩٢٣. بيروت... ص ٩٥-٩٨.

* وللنسب جدلُها، فلكل نسبةٍ ضديد، وضديد النسبة مقلوبُها. فإذا كان إيقاع (النصف) – $\frac{1}{2}$ – يشطر الاشياء فتصغر، فإن ضديده، إيقاع الضعف – $\frac{2}{1}$ – يضاعف الاشياء فتكبر.

ويسترجع جدل الايقاعين هذا روايةً من الذاكرة الإغريقية، جاءت في تراث (أرسطوفان). فقد انتشر وباء الطاعون في جزيرة (ديلوس)، فهرع الناس إلى كاهن معبد (دلف) يطلبون مشورته. فزعم أن الآلهة غضبى ولا يرضيها سوى أن يضاعَف حجمُ مذبح (أبولو) دون الإخلال بشكله المكعب. فقام أهل (ديلوس) بمضاعفة كل ضلع من أضلاع ذلك المكعب، وانتظروا الطاعون أن يزول، فلم يزدد الاّ فوعةً. فعادوا إلى كاهن (دلف) فزعين:

ماالذي أغضب الآلهة من جديد وقد ضاعفنا حجم المذبح!

سخر الكاهن منهم وقال: لقد ضاعفتم حجم المكعب ثماني مرات لامرتين[1]، وهو مالم تطلبه الآلهة... وحار أهل (ديلوس) في أمرهم: لماذا هم عاجزون عن اكتشاف الإيقاع الإلهي الذي يُضاعَف وفقه حجم المذبح؟.. فشدّ فريق منهم الرحال الى (أفلاطون)، الفيلسوف الإغريقي الذي عمّت شهرته الآفاق، وقد اكتشف سبيلاً للاتصال بالآلهة غير سبيل كاهن (دلف). اذ رأى أن «دراسة الرياضيات تقرّب المرء من الآلهة الخالدين». ونقش على بوابة أكاديميته

«لا يدخل المكان من ليس له معرفة بالهندسة»[2].

استمع أفلاطون لشكوى وفد (ديلوس). وتأمل في المسألة –وكانت تلك من معضلات الهندسة الإغريقية، (كيف ننشيء مكعباً يبلغ حجمه ضعفي حجم مكعب معين). ولما كان أفلاطون شأن نخبة الرياضيين الإغريق، لايسمح بحل المسائل الهندسية باستخدام وسائط أخرى سوى المسطرة والفرجار، فإنه كان-

(١) ٢×٢×٢=٨. وينبغي أن يكون طول ضلع المكعب جذراً أصماً = $\sqrt[3]{2}$ لكي يصبح حجمه = ٢.
(٢) سميلجا. ف: بحثاً عن الجمال. ترجمة عبد الله حبه. دارمير. موسكو ١٩٧٦. ص ١٧.

عاجزاً عن حل تلك المسألة [1]. وأكبر على نفسه أن يصدّ ذلك الوفد الجزع دون إجابةٍ شافية، ففسر قول الكاهن بأن الآلهة غاضبة لأن الإغريق منخرطون فيما بينهم في حروبٍ لا تنتهي، وإنها ترغب في أن يتجه جهد الإغريق إلى طلب المعرفة، وبالأخص علم الهندسة، لا إلى إغراق بلادهم بالدماء.. وعندئذٍ سوف ينحسر الوباء.

النسبة (نصف) في الحكاية الشعبية:

ويتردد إيقاع النسبة (نصف) في ثنايا الحكاية الشعبية لدى مختلف الشعوب، فبه يُقتسم المال، وتوزَع الحظوظ، ويُنصف الفقير..

وقد يرتاد ليالي (شهرزاد)، فيوحي إليها أن تلقي بالأمير (قمر الزمان) في صقعٍ بعيد عن ديار الاسلام، فيشفق عليه خوليٌ يرعى بستاناً في ظاهر المدينة، فيؤويه ويطعمه.. وإذا يفقد الأمير في منتآه رونق الإمارة وهيبة الملك، لا يبقى لديه سوى (قوّة عمله) يقتات بها شأن كل (فَلَتي) [2]، فيطلب إلى الخولي أن يسمح له بالعمل في البستان مرابعاً، فيقتلع الأعشاب ويسقي الأشجار ويعزق التربة بالمعول [3].. ولا شك أن القارىء يغبط ذلك الخولي وهو يتخصّر موجهاً أوامرها إلى مرابعه (ابن الملك)..! لكن الأمير (قمر الزمان- شأن كل مسؤول معزول -قد أصبح دمثاً، فتبادل وخوليه المودّة. وعندما فتح الله عليه واكتشف كنزاً دُهرياً تحت شجرة خرّوب، لم يخفه عن الخولي ليهرب به تحت جنح الظلام، وإنما قام باقتسامه مع الخولي **مناصفةً**: عشر جرارٍ من الذهب له وعشر للخولي. إلاّ أن (شهرزاد) ضنّت على الخولي التعس برغد العيش بعد تلك الرزقة، فلم يلبث أن وافاه الأجل، ففاز (قمر الزمان) بالذهب كله.

---

(١) بقيت هذه المسألة عصية على الحل بواسطة المسطرة والفرجار منذ عصر افلاطون. وتم أواخر القرن التاسع عشر اثبات أنها مستحيلة الحل إلا باستخدام أدواتٍ هندسية أخرى. (انظر: م.س ص ١٩).

(٢) الفَلَتي: من لا يملك أرضاً أو حرفة يعتاش بها.

(٣) حكاية الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان: الف ليلة وليلة. دار العودة. بيروت ص ٥٥٣

ولو كان لي نصيب من الوحي الملقى إلى (شهرزاد) لأشرت بأن ذلك الكنز ليس سوى حبّات العرق التي نضح بها جسد الأمير وهو يكدح في البستان، فاستحالت ذهباً أحمر. وهل يصنع المال سوى عرق المرابعين والفلتيّه!

*ومن المآثر العجيبة للنسبة (نصف) إنها ترى في ذاتها نقيض ذاتها، وكأنما سكنها شبح (هيرقليط) أو (هيغل). فهي معيار الإنصاف من جانب، وهي ضديده من جانب آخر. وبيان ذلك في الحكاية الشعبية الشامية: فيحكى أن أخوين اثنين ورثا عن أبيهما حقلاً، فكانا يعملان فيه معاً ويقتسمان غلّته مناصفةً. وكان أحدهما متزوجاً ذا عيال كثر، فحدّث الأعزب نفسه قائلاً: «إن أخي يعيل أسرةً كبيرةً ينوء بحملها، وأنا عزبٌ ما ازال، فهل من **الإنصاف** أن نقتسم الغلة، إن ذلك ليس عدلاً». ثم نهض فمضى إلى مستودع الغلال فحمل كيساً من حصته، فمشى به إلى مستودع أخيه فألقاه فيه، وآب إلى منزله قرير العين.

وأثناء ذلك، كان أخوه الآخر قد حدّث نفسه قائلاً: «إن أخي ما يزال عزباً، وهو مقبل على الزواج، وعليه ستقع أعباء كثيرة، وليس من **الإنصاف** أن أقاسمه الغلال مناصفةً»[1]. ثم قام فأخذ كيساً من مستودعه ومضى به إلى منزل أخيه فألقى به هناك. . ، ورجع منشرح النفس.

* وللنسبة (نصف) نزوات، ولعل أغربها أن تأمر صاحبها بأن يستل سيفه ليشطر زوجته شطرين متساويين. !

وكيف لذلك الشاب الطيب الودود أن يقدم على فعلة كهذه، وهو الابن الوحيد لتاجر كبير، اشتهر بفعل الخير، وكان يردد على الدوام «إفعل الخير يابني، ثم ارم به في البحر». وقد ساقته قسمته الى مدينة غريبة، فتعرّف حلاّقاً فيها كان خير معين له في مغامرته للكشف عن سر الأميرة الصبية التي تتزوج في المساء،

---

(١) محبك، أحمد زياد: من الحكايات الشعبية. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٣. ص ٤٢

فيُعلّق رأس زوجها في الصباح على باب قلعتها. إلاّ أن الحلاق اشترط على التاجر الشاب، لقاء العون، أن **يناصفه** كل ما يغنمه.

وتقدم ذلك الشاب إلى الملك يطلب يد الأميرة، فأجابه الملك إلى ذلك وهو يتحسر على رأسه الجميل كيف سيعلق غداً على جدار القلعة... وحين انفضّ العرس الرائع مضى الشاب إلى مخدع الأميرة، فرآها قد أغفت في سريرها، فأشفق أن يوقظها، وقد بهره جمالها، فجثا إزاء السرير يمتّع بمرآها ناظريه حتى غلبه النعاس فأغفى. وإذ بعفريت مريد ينهض من خلف السرير مشهراً سيفه الباتر، ويهمّ بأن يهوي به على عنق الشاب. لكن هراوةً غليظة باغتته فشطرت جسمه **نصفين**، ولم تكن سوى هراوة الحلاّق الذي تبع الشاب خلسةً فكمن خلف الباب، ثم اختفى بعد قتل العفريت مثلما ظهر... وما الذي يسعك أن تفعل في ليلة دخلتك، وقد ارتمى عفريت قتيل قرب سريرك!!. إلا أن من خصال العفاريت إن القتيل منهم يتآكل من فوره ويذوب دون أن يترك أثراً. وهكذا أمضى العروسان ليلتهما في هناء. وحين أصبح الصباح، كان الناس قد تجمعوا أمام القلعة ينظرون في استغراب بالغ، كيف أن بوابة القلعة لم تشهد رأساً جديدة مقطوعة، كما ألفوا منذ سنين، وضرب بعضهم كفاً بكف في أسف، فقد كان مرأى رؤوس الأمراء والسراة مقطوعةً يثير فضول العامة. ولم يعلم أحد حتى اليوم أن الفضل في ذلك إنما يرجع إلى إيقاع النسبة (نصف) الذي ألهم هراوة الحلاق، فشقت العفريت إلى شطرين..

لكن ذلك الإيقاع لم ينسَ الوعد، وإن نسيه الشاب بعد اقترانه بالأميرة. فحين شدَّ الرحال عائداً وعروسه إلى وطنه، رافقه صديقه الصدوق، الحلاّق، ثم خلا به في الطريق، فطلب إليه أن يفي بوعده: المناصفة في كل مغنم. فقال له الشاب دون تردد: «لك نصف ما لي فخذه». لكن الحلاّق رفض ذلك وطلب شيئاً بالغ الغرابة: أن يشاطره زوجته!. بهت الشاب وأسقط في يده، وحاول بشتى الحيل

أن يفتدي عروسه فلم يُفلح. فأذعن أخيراً.. فاقتاد الحلاّق الأميرة إلى نخلة، وعلّقها من قدميها، فتدلى رأسها، ثم أشعل النار أسفل النخلة، وألقى فيها ببعض البخور «ثم شهر سيفه، ورفعه إلى أعلى، وهمَّ بشطرها إلى نصفين، وصاح الله أكبر. وإذا عفاريت صغيرة، تندلق من فمها، فتتلقفها النار، فتذوب فيها كالملح وتحترق»(١).

وما إن اطمأن الحلاّق إلى خلاص الأميرة من عفاريتها، حتى التفت إلى العريس الشاب قائلاً: (خذ زوجتك، مباركة لك).. ثم ركب راحلته وودع العروسين عائداً من حيث جاء.. لكن الشاب المأخوذ بما رأى وسمع صاح به:

«بالله عليك، هلا أخبرتني أيها الرجل من تكون؟».

فأجابه الحلاّق: «أنا الخير الذي كان يفعله أبوك، ويرميه في البحر».

ولئن استطاع ايقاع النسبة (نصف) أن يهشم رؤوس العفاريت ويخرجها من حيث هي قابعة في أعماق الأجساد، فهل استطاع أن يزيّن صورة التاجر المغامر الذي يرتاد الآفاق فيعود بالذهب وبنات الملوك!

ومما له دلالة أن يتصدر التجار وأبناؤهم بطولة الحكايات الشعبية والأساطير في الشرق الإسلامي خلال العصور الوسطى، حيث ازدهرت المدن التجارية الكبرى وطبعت الحضارة الإسلامية بطابعها، وقدمت إلى الأسطورة والحكاية وجهاً مليحاً يتدثر به رأس المال التجاري- الربوي.

* الآن الحكاية الشعبية السلافية (هيكيش الجسور) تبدل الحداد بالتاجر، ومن، سوى الحداد، قادر على صرع التنين؟

فحين اهتدى (هيكيش الجسور) إلى ابنة الملك، وقد سُحرت عجوزاً شمطاء، باحت له بالحيلة التي تحررها من السحر: إغراق التنين الرهيب في البحر.

---

(١) م.س: ص.٢. حكاية (قلعة من الرؤوس)

ولم يكن (هيكيش الجسور) ربيب تاجرٍ مترف، أو ابناً فاسداً لصاحب الشرطة، أو ولداً مدللاً لخازن بيت المال، بل حداداً عبل الساعدين، رضع حليب أمه حتى السابعة، ويحمل عصاً ناء بها أبطال الأساطير، تزن سبعة قناطير.. وكيف لجبارٍ كهذا أن يخاف التنين، فاستدرجه غير آبهٍ لعوائه المرعب ثم، بقفزةٍ واحدة، تسنمه، فانتفض التنين محاولاً اسقاطه، لكن (هكيش الجسور) تمسك بحراشفه، فطار التنين في الجو، فأخذ (هيكيش) يُلقمه قطعاً من اللحم، واحدةً إثر اخرى، حتى اقترب من البحر. وعند ذاك تلا (هيكيش) تعويذةً تعلمها من الصبيّة المسحورة، وواصل إلقاء اللحم إلى البحر، فهبط التنين نحو الماء مدفوعاً «بجوعه الشيطاني» فما كان من (هيكيش) إلاّ أن انتضى هراوته الثقيلة، فأهوى بها، دون رحمة، على رأس التنين، فسقط صريعاً في عباب اليم... ومن فوره، وجد (هيكيش) قارباً سار به إلى الشاطئ ثم اختفى.

وكان على الفتى الجسور أن يبدأ بحثاً طويلاً مضنياً عن ابنة الملك الشابة التي عرفها عجوزاً مسحورة. وانّى له أن يتعرفها وقد سقط السحر عنها وعادت كما كانت فتيةً رائعة الجمال.

إلاّ أن النسبة (نصف) كانت خير معين له، فقد ألهم (الذكاء الملكي) تلك الفتاة، حين التقاها عجوزاً، أن تقسم خاتمها **نصفين**، فتعطي نصفاً لهيكيش، وتحتفظ بالنصف الآخر[1]. وبنصفي الخاتم هذين كُتب لهما أن يلتقيا من جديد. وعلى ذلك الإيقاع زُفّت الأميرة إلى الحدّاد الجسور.. ولم يكن الملوك، في أساطير ذلك العصر، يترفعون عن مصاهرة الشغّيلة من رعاياهم، كما هو شأنهم خارج الأساطير، خاصةً إذا كان العريس حداداً سقت جسده نار التنور فصار إلى فولاذٍ لاينال منه التعب أو الداء.

---

(١) انظر: تسوفا، بوجينانيم: مختارات من الأقاصيص الشعبية التشيكية و السلوفاكية. القسم الأول. ترجمة نزار عبد الله. وزارة الثقافة- دمشق ١٩٨٠. ص١٧٧

* وللمغامرات، في حكايا الشعوب، مداخل شتى، من بينها أن يكون للملك ابنة فائقة الجمال، قد عرض لها مرض مجهول عجز الأطباء عن علاجه، أو وُصف له دواء صعب المنال. فيعد الملك من يُشفي ابنته بثواب عظيم، وقد يمنحه شطراً من مملكته أو يزوجّه من الأميرة. فيتصدى لتلك المهمة الجلّى مغامر شاب يمتلك من الفطنة والقوة الجسدية ما يمتلك. وربما منحته الآلهة أو السواحر شيئاً من الحيل والرقى يتوسل بها إلى غايته.

ومن الصعب أن يكون ذلك المغامر شريراً مخاتلاً. وكيف يكون (ياروميل) شريراً وهو ابن الفحّام الطيّب، وقد أمضى طفولته في رفقة خراف أبيه وسخاله التي لا تعرف للشر معنى. وفتنته الزهور البريّة، وهل تبعث الزهور في النفس سوى مشاعر الحب.. وقد قادته قسمته إلى العاصمة، فسمع أن ابنة الملك الوحيدة قد ألمّ بها، منذ سبع سنين، مرض عُضال، فأفقدها وسلبها نعمة البصر وموهبة الكلام. ولم يفلح النطاسيون من الأطباء في علاجها. لكن فتاةً، من الغابة السوداء، ظهرت للملك فزعمت أن شفاء الأميرة لا يكون إلاّ مثلثاً:

فمن فيض النهر الفضي تطرد العجز عن جسدها.

ومن النار المتقدة تستعيد نور عينيها.

ومن تفاح الشجر الناطق تسترجع نطقها.

وبين اليأس والأمل، أعلن الملك أن **نصف** مملكته موقوف لمن يُبرئ ابنته من دائها. بل وتُهدى عروساً اليه [1].

على أن ما حفز (ياروميل) إلى مساعدة تلك الأميرة لم يكن إغراء النسبة (نصف)، وإنما ما انطوى عليه فؤاده من محبة الخير والجمال. ولولا هذا الفؤاد ما استطاع ياروميل أن ينال مودة هاتيك الحوريات الصغيرات اللواتي احتفين به في

---

(١) تسوفا... حكاية (كيف وجد ياروميل السعادة). القسم الثاني. ص٦٧

عالم الأقزام العجيب الذي قادته قدماه إليه من قبل. ولولاهن ما استطاع أن يشفي الأميرة فيعيد الحياة إلى جسدها، والنور إلى باصرتيها، والنطق إلى لسانها.

وما كان من الملك إلاّ أن بارك زواجهما، وجعل (ياروميل) ولياً لعهده، ليخفت ايقاع النسبة (نصف) وسط هتاف الشعب المبتهج الذي حظي للمرة الأولى، وربما الأخيرة في التاريخ الأسطوري، بملكٍ هو ابن فحّام بسيط، يسوسه بالعدل، في الحلم المفقود.

ايقاع الثلث:

من حسن الحظ، إن الإيقاع ذا النسبة (نصف) لم يسد سيادةً مطلقة في الميثولوجيا. بل كان للثلث أو الثلثين شأن، ولولاهما ما عرفت الأسطورة السومرية- البابلية بطلَها الملحمي الخارق (جلجامش). فكيف للآلهة أن تبدعه وهي تجهل تينك النسبتين.. فقد اقتسم الآلهة والبشر شخص (جلجامش) وفقهما:

«هل مثله من ملك في أي مكان

هل يحقّ لغيره أن يقول: أنا الملك الحق؟

فبالإسم، قد دعي جلجامش، منذ مولده

ثلثاه اله، وثلثه بشر.

ما لهيئة جسمه من نظير» (١)

ولا تبوح ملحمة (جلجامش) بسرّه. من أين أتى ثلثه البشري وثلثاه الالهيان. هل صنعت ربة الولادة (مامي) ذاك الثلث من طين، فأضاف الآلهة عليه من نورهم ومادتهم السماوية بقية الجسد. أم أن روحاً هبطت من الآلهة تحمل زخم

(١) السواح، فراس: قراءة في ملحمة جلجامش. دار سومر. قبرص ط١ ١٩٨٧ ص.٩٠- ٩١. ويعود هذا النص إلى مطلع الألف الثانية ق.م.

الثلثين فأنبتت في رحم الأم بذرتها. أم لجأت الآلهة إلى صنعة (عشتار)، فجامع بعضها من راق له من بني البشر؟ وإذا كان الأمر كذلك، لماذا لم يتناصف الطرفان!

*وفيما يظل سرّ (جلجامش) خفياً، تنتقل عدوى النسبة ($\frac{1}{3}$) إلى (الزرادشتيه) وشخصيتها الأسطورية البارزة (ييما بن فيفها نت). وهو مؤسس الحضارة، وأول امريء ناجى الاله (اهورا مزدا). وقد بسط سلطانه على المعمورة طيلة الفٍ من السنين. وقد أنبأه (اهورامزدا) بأن طوفاناً -كطوفان نوح- سوف يجتاح الأرض ويهلك الكائنات، وطلب إليه أن ينقذ الحياة على الأرض، لا ببناء الفُلك، وإنما بإنشاء (مجمّعٍ)منعزل يحفظ فيه بذور البشر والحيوانات..

على أن كليم الإله هذا امتنع -لسبب غامض- عن قبول شرف النبوّة الذي خصه (اهورا مزدا) به. وبدلاً من أن ينزل به الغضب الإلهي الماحق -كما كانت الحال لدى إله اسرائيل-فإن (اهورا مزدا) قابل ذلك الرفض بالتسامح، في سابقةٍ لم يعرفها أرباب الميثولوجيا الشرقية وأشباهُهم على الأرض. بل وطلب إلى (ييما) أن يُسعد رعيته من بني الأنس وبني الحيوان:

فأجاب ييما قائلاً:

نعم سأسعد خليقتك وستتكاثر

وسأطعمها وأرعاها وأحفظها. (١)

ويمضي على حكم (ييما) ثلاثمئة) عام، يوسّع خلالها الأرض ثلثاً. فتعاود الخليقة نموّها المبارك، حتى تبلغ معيارها من جديد بعد.ستمئمة سنة. فيوسّع (ييما) من جديد الأرض ثلثاً. لكن الخليقة لا تلبث أن تتخطى هذا المعيار، فيكون عود على بدء بعد تسعمئة عامٍ، وتوسيع آخر للأرض وفق النسبة (ثلث).

(١) اسماعيل، نوري: الديانة الزرادشتية. دار علاء الدين ط٣. دمشق ١٩٩٩. ص٥٧- ٥٨.

وهكذا نشهد ايقاعاً نسبوياً بين اطراد التنامي واتساع الأرض: ثلث، فثلثان، فثلاثة. تقابل الأشواط الزمنية المتتالية، فما كان للأرض أن تتوسع دون ضابط إيقاعي. وما كان لتزايد المخلوقات أن يخضع لفوضى الأهواء. وعلى كليهما أن يوقعا الخطا وفق النسبة ($\frac{١}{٣}$).

بيد أن النسبة (ثلث) -على شرفها ذاك- لا تخلو من الشؤم والطيرة، خاصةً إذا تعلق الأمر بالطقوس الزرادشتية:

فكل «من يلمس جثة ميت يعد ملوثاً» إلى أن يطهر بعد طقوس بالغة التعقيد. «وإذا ما مات شخص بين جماعة متلاصقين، فإن الإثم، إذا كان الميت من رجال الدين، ينتقل إلى ٩ أشخاص يلونه. وإذا كان من رجال الحرب، إلى ٨ يلونه، وإذا كان مزارعاً، إلى سبعة أشخاص يلونه»[1].

ونشهد هنا تناسباً بين الإثم والمرتبة الإجتماعية. فالطبقية تبرز حتى في وزر الإثم. لكنها تخضع لإيقاع يهبط بها درجةً واحدةً فاخرى...

وعلى حامل الإثم أن يتطهر. وللتطهير طقوس قد يرفضها أحدهم، فيُنقل إليه شيء من جرم اللمس موقّع بالنسبة (ثلث). فإذا طُلب التطهر من ثان ورفض، انتقل إليه نصف الباقي من الإثم أي الثلث الثاني. فإذا امتنع ثالث ناله نصف ما تبقى أي نصف الثلث (= $\frac{١}{٦}$).

وعلى الرغم من أن أحداً لا يغبط حملة الآثام أولئك على آثامهم، فإن الأجزاء المتتالية لتلك الآثام تنتظم في إيقاع ذي قيمة جمالية، تتراكب فيه النسبتان (ثلث)و (نصف).

* وقد تمزج النسبة (ثلث) بين الأسطورة والتاريخ، فتعتلي سنام ناقةٍ تخدُّ بها بوادي الجزيرة العربية إلى اليمن، حيث العرب العاربة، والأسطورة صافية

---

(١) م.س. ص ٥٩-٦٠

النسب. لكنها تنذر أهل اليمن بالويل. فحين يخطر لنجاشي الحبشة أن يغزو اليمن أيام ملكه (ذي نواس). يرسل في طلب قائده (ارياط) فيملي عليه أمراً رهيباً: أقتل ثلث رجال اليمن. خرّب ثلث بلادهم. إسبِ ثلث نسائهم وثلث أطفالهم. [1]

وعلى إيقاع (الثلث) الناضح بالمرارة، جرى اكتساح اليمن.

* ويبدو، في ما سبق من شواهد، أن ايقاع النسبة ($\frac{1}{3}$) هو إيقاع عملي ذرائعي، لا يهتم بالوظيفة التي تُسند إليه، ولا بالغاية المرجوّة منها، وهمه أن يؤدي تلك الوظيفة بإتقان، حتى لو كانت في خدمة الشيطان.

وهذا ما كان من أمر تلك النسبة في (حكاية علاء الدين أبي الشامات) -أحد أبطال الليالي الألف- وهو واحد من (فتّوة) بغداد وشُطّارها، تلاميذ المقدّم الشهير (أحمد الدنف) وزميل (علي الزيبق) المصري. وقد أمضى زمناً في خدمة الرشيد، وعُرف بأمانته..

وكان أن نزل في مزادٍ على الجارية المليحة (ياسمين)، التي هام بها (حبظلم بظاظا) ابن والي بغداد، وظفر بها، مما أفقد ذلك ال (حبظلم) لبّه، فانقطع عن الزاد، ودبّ الضعف فيه حتى أوفى على التهلكة. فدبرت أمّه -زوج الوالي- مكيدةً للإيقاع بعلاء الدين واختطاف (ياسمين). واستأجرت لتنفيذها (أحمد قماقم)، الحرامي المحترف، بعد أن أقنعت زوجها الوالي بإطلاقه من السجن.

ومثلما يحدث للشرفاء حين يقفون في طريق الأقوياء، وقع (علاء الدين) في حباله المكيدة، إذ قام (أحمد قماقم) بالسطو على بعض أغراض الخليفة، ودفنها في بيت (علاء الدين) وهو منشغل بعروسه (ياسمين) التي أطلقها ثم تزوجها. واحتال (قماقم) على الخليفة ووزيره حتى أوكلا إليه مهمة البحث عن الأغراض المسروقة، وأصدر أمراً بمداهمة البيوت والتفتيش عنها.

(١) انظر: الطبري.. مجلد٢. ص١٢٥

ويبدو أن ذلك (القماقم) قد عقد صفقةً مريبةً مع النسبة ($\frac{1}{3}$)، فقد نزل إلى المدينة «وبيده قضيب **ثلثه** من الشوم **وثلثه** من النحاس **وثلثه** من الحديد الفولاذ». وأخذ ينتقل من بيت إلى آخر إلى أن وصل إلى منزل علاء الدين، فمشى إلى حيث دفن الأغراض المسروقة بالأمس، فأهوى بالقضيب على الأرض فانشقت، فأخرج منها الأغراض، كي يثبت السرقة على (علاء الدين) وهو منها براء، فيوضع الحديد في يديه، وتُنزع عمامته عنه، ويُساق مهاناً إلى الحبس. وتُجبر عروسه (ياسمين) على الإنتقال إلى منزل الوالي.

لكن النسبة ($\frac{1}{3}$)، التي نُفذت المكيدة بوساطتها، عجزت عن كسب ود (ياسمين)، فما إن اقترب منها (حبظلم بظاظا) حتى استلت من جنبها سكيناً فشهرته في وجهه مهددةً: «ابعد عني وإلاّ قتلتك وقتلت نفسي»[1].

فارتد (حبظلم) مرتاعاً ليعود إلى كآبته فيموت بحسرته... وأغلب الظن أن خنجر (ياسمين) كان ذا إيقاع ثلثي كذلك: ثلث من الفولاذ وثلث من النحاس وثلث من الفضة، فهو يبزُّ قضيب (قماقم) المشؤوم، ويفلّه فلاً.

* ويذكّر خنجر (ياسمين) بهراوة (هيكيش)، على بعد الشقة بينهما. وقد تعرفناه من قبل حين قسم خاتم الأميرة المسحورة نصفين كي يتعرفها حين يلتقيها، لكن ما لم نعلمه بعد هو أن مغامرته الطويلة للبحث عن تلك الأميرة واختيها إنما كانت معوّذةً بالنسبة (ثلث). فقد قُدِّر لبنات الملك الثلاث أن يختفين، واحدة تلو أخرى، وذلك عندما تبلغ كل منهن ثمانية عشر عاماً. وكان اختفاؤهنّ المفاجئ والغامض مثار جزع كبير لدى والديهنّ. فقطع الملك على نفسه عهداً بأن من يعثر على بناته فيرجع بهن أحياءً، ينال احداهن عروساً، وثلث المملكة مهراً.

---

(١) ألف ليلة وليلة... مجلد١. ص٦٤٩.

وأنّى للحداد ابن الحداد، (هيكيش)، ان يحلم بتقبيل يد الأميرة، فكيف إذا وُعد بالزواج بها! وكيف إذا جعل ثلث المملكة مهراً!

وهكذا شدَّ (هيكيش) الرحال دون وجل، معتزاً بهراوته، جسوراً كعادته، وفي صحبته رفيقاه اللذان سوف يغدران به بعد حين، فيعودان بالأميرتين تاركين (هيكيش الجسور) وحيداً في قاع الهوّة، مع العجوز الشمطاء التي لم تكن، في الحقيقة، سوى الأميرة الثالثة الصغيرة، وقد مُسخت قزماً ثم عجوزاً.

أما بقية الحكاية فتنقل الإيقاع من (مقام) الثلث إلى (مقام) النصف. وهو ما يعود بنا إلى بضع صفحات سلفت. .

نسب أُخر:

كان الإله الفرعوني (شو) ثمرة زواج أزلي بين الإلهين: (سب- الأرض) و(نوت- السماء). ولم يكن للآلهة من شغلٍ في ذلك الزمن السحيق. لكن (سب)و (نوت) لم يقفا مكتوفي الأيدي، وإنما شغلاها بالاعتناق والإلتصاق، فأمضى (شو) -وهو الهواء- شطراً من حياته محبوساً بينهما. وكان عليه أن يرفع أمّه (نوت)عن صدر أبيه (سب) كل صباح. وكيف له أن يتنفس ملء رئتيه إن لم يفعل ذلك! لكن الحيرة اكتنفته، فعلى أي إيقاع يقوم برفع السماء؟ . . ولم تكن الآلهة قد خلقت الإنسان بعد لتقتبس منه فن رفع السقوف. بل إن رعية (رع)و(آمون) التي سوف تظهر لاحقاً، لم تعرف القباب في مبانيها. . ولذلك فإن (شو) لم يجد في حوزته سوى الإيقاع الذي يتفق والجهات الأربع: الشرق والغرب والشمال والجنوب. فأقام عموداً في كل ركنٍ من أركان الأرض. فكانت أربعة عُمُدٍ تستند إليها أمه (السماء) من الفجر إلى الغروب، قبل أن تعاود الهبوط لتلتصق بالأرض (سب)من جديد.

بيد أن أحداً لم يعلم مَ أنشأ (شو) أعمدته تلك، إلى أن جاء الإله (حورص)، وهو إبن (اوزيريس) -شهيد الآلهة- فتخصص في الجهات الأربع، وورث عن (شو) تلك المهمة الشاقة في رفع السماء. ومن أجل ذلك قام بشطر روحه [1] وفق النسبة ($\frac{1}{4}$)، وأخذ كل ربعٍ على عاتقه أن يسند السماء من إحدى جهاتها الأربع.

ومن الغريب أن الإله الهندوسي (فيشنو) لم يتنحل حرفي (الشين والواو) فحسب من سلفه الفرعوني (شو)، وإنما استولى على ايقاعه الرُبعي، فشطر نفسه إلى أربعة أشطر -شأن حورص-ليتجسد في أربعةٍ من الفتية الأشداء، ينازل بهم الشيطان الرجيم.

وإذا كان للإيقاع (ربع) الفضل في رفع قبة السماء عن صدر الأرض. فإن لسواه، إيقاع (السُبع) فضل لا يقل عنه، إلا وهو إضافة الأيام الخمسة التي استكملت بها السنة عدد أيامها بالتمام فأصبحت ثلاثمئة وخمسة وستين يوماً.

ويبدو أن عطارد (هرمس)، إله الكتابة المصري، كان أول من انتبه إلى النقص في عدد أيام السنة المصرية القديمة والذي يبلغ ثلاثمئة وستين يوماً. وكان عليه أن يبحث عن مصدر يزوده بالأيّام الخمسة الباقية، ومن ذا الذي ينزل له راضياً عن قطعةٍ من الزمن، وهو أثمن من أن يباع ويشترى!

ومضى (هرمس) إلى الربة القمرية (ايزيس)، فثمة في جعبتها شهور قمرية كُثُر، وعرض عليها أن تنازله في لعبة السيجة (الداما)، في رهانٍ هو أول مقامرةٍ معروفةٍ في التاريخ الميثولوجي، وكان (هرمس) لاعباً ماهراً، ففاز على (ايزيس)، واضطرت هذه إلى النزول له عن جزء من اليوم القمري. وكان يكفي (عطاردَ) مثلاً

(١) انظر: واليس، بدج: الديانة الفرعونية بترجمة نهاد خياطه. دار سومر-نيقوسياط ١٩٨٦. ص ١١٥

واحداً من سبعين، فاقتطع من كل شروقٍ قمري ذلك المثل (= $\frac{١}{٧٠}$)، وألصق تلك الأزمنة جزءاً اثر آخر فبلغت خمسة أيام أضافها إلى السنة القديمة[1]، ونام قرير العين، فيما آبت الربة (ايزيس) تضرب كفاً بكف، إذ نقصت السنة القمرية عن مثيلتها الشمسية بما يعادل ضعفي ذلك العدد (٥). . . ومازال هذا النقصان حتى يومنا، وانّى له أن يُعوَّض وقد شُغلت (ايزيس) بما هو أهم، بالبحث المضني عن أشلاء زوجها الإله (اوزيريس)، وقد قتله أخوه (ست) غيلةً، ثم لم يلبث أن مزّق جسده في (ساديّةٍ) لا تليق بالآلهة. . ولم ينس (ست)، وهو يتلذذ بتشطير الجثة، أن يزيّن فعلته الشنيعة بإيقاع النسبة، فكانت كل مزقة تعادل ($\frac{١}{٢٤}$) من الجسد، بعثرها جميعاً في طول البلاد وعرضها، لكي لا تهتدي إليها زوجة الإله الشهيد.

لكن تلك الربة الوفية (ايزيس) تبحث بدأبٍ وصبر عن كل مزقةٍ من جسد (اوزيرس) ليُبعث، بمعونة الآلهة، من جديد. . . وليُرسم، من ثم، إلهاً للإنبعاث، وسيداً للعالم السفلي. . . ومن حسن حظ (اوزيريس) أنه لم يكن إلهاً للهندوس، ولو كان لأحرق (ست) جثته ونثرها بدداً في وادي الغانج. . وهيهات لايزيس أن تجمع من ثم رمادها. . . إلاّ أن رماد (بوذا) لم يُلقَ في (الغانج) وإنما لقي مالم يلقه رماد من قبل، فقد اقتُسم بين سبعة من ملوك الهند، فبارك ممالكهم ومدّ

---

(١) جاء في رواية (بلو تارك) نصٌ للأسطورة يقول بأن ربة السماء (نوت) خانت زوجها (رع) مع إله الأرض (سب). فقضى (رع)، وقد حمي غضبه، بالاّ تلد (نوت) في أي يوم من السنة و« توسل الإله (توت) بالحيلة لإنقاذ حبيبته (نوت)، واستطاع أن يأخذ من القمر الجزء الثاني والسبعين من كل يوم، فوفر بذلك خمسة أيام كاملة أضافها إلى السنة المصرية القديمة». وبذلك استُنقذت (نوت) من لعنة (رع) «وأنجبت في اليوم الأول من الأيام المضافة (أيام النسيء) اوزيريس، وفي الثاني حورس الكبير، ثم ست، فايزيس وفي اليوم الخامس أنجبت نفتيس»: / يونس، عبد الحميد: الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي- القاهرة. ص٢٢/ .

انظر كذلك: عبد الحكيم، شوقي: الفلكلور والأساطير العربية. دار إبن خلدون ط٢ ١٩٨٣ . ص ١١٥ .

فيها. ولا يقنع الملوك في الميثولوجيا الهندية، كما في سواها، بمغانم الحياة الدنيا. ولا يكتفون بالتسلط على الملاحم والأساطير ليجعلوا من أنفسهم أبطالاً لها. وإنما يصادرون أيضاً مفاتيح الحياة الآخرة.. فحين يوافي الأجل (بوذا) المخلِّص، يحضر الملوك السبعة الذين آمنوا به، ليضعوا أيديهم على رماده المقدس، لعلهم يحظون، دون سواهم، بملكوت (النيرڤانا)[1].

ولما كانوا سبعةً فعلى القسمة أن تتخذ من النسبة ($\frac{1}{7}$) إيقاعاً، لكنها تنشز إلى النسبة ($\frac{1}{8}$)، وكيف للإيقاع، وهو إبداع الطبيعة لا صنعة الملوك، أن يُغفل أولئك (المالاويين)[2] الذين خُصوا بشرف إحراق الجثمان المقدس، ولهم قبل سواهم حصة من رماده.

*لقد اقتسم الملوك والمالاويون رماد بوذا موقعاً بالنسبة ($\frac{1}{8}$). وقبلهم مزّق (ست)جسد (اوزيريس) على إيقاع النسبة ($\frac{1}{24}$)، وشطر (مردوخ)، إلهُ بابل، جثمانَ (تعامة) نصفاً إلى النصف. فهل لآلهة (كنعان) أن تخرج عن سجايا أولئك الأرباب في التمزيق والتشطير. وكيف للربة (عناة) أن تعفّ عن التمثيل بصريعها، الإله (موت)، وقد قتل من قبلُ حبيبَها وأخاها الإله (بعل) ومثّل به! وأية نسبةٍ حظيت باختيار (عناة) وهي تكب على ضحيتها فتمزقها: ها هي ذي قد أمسكت بجثة (موت)، وقد سقطت عند قدميها دون حراك.

«وبالسيف شطرته

وبمنجل قطعته

(١) النيرڤانا: هي الجنة الروحية لدى البوذية. وهي حال بالغة الصفاء والتجرد، لا يعيشها سوى من انعتق من متع الحياة ورغبات النفس والجسد، ونشد الكمال الأخلاقي والتنوير الأعلى والسكون الأبدي.

(٢) انظر: الجيل بوذا. مكتبة صادر. بيروت. ترجمة عيسى سابا. ١٩٥٣ -ص ٢٦٩

وبمذراةٍ ذرته

وبالنار أحرقته

وبجاروش جرشته

وفي الحقول بذرته

فتأكل بقاياه العصافير»[1].

هكذا تستدق النسَب حتى تكاد تتلاشى. فأي حقدٍ هذا الذي اعتمل في صدر (عناة)، فلم يشفِ غليلها التشطير والتقطيع ثم التذرية، بل جرشت أشلاء قتيلها حتى انتهت إلى أدق الدقائق، فنثرته طعماً للطيور، ليتبدد الإيقاع النسبي هباباً في زوابع الحقول وحواصل الطيور.

(١) بشور، وديع: المثيولوجيا السورية. ط٢: ١٩٨٩- ص ٤٢٠

الفصل الثاني

تصغير وتكبير

يمكن للمرء أن يصنع لنفسه نسخةً عملاقة، بأن يطبق على شخصه تحاكياً ضوئياً. يكفي أن يقف في طريق أشعةٍ ضوئية تنبثق من نقطةٍ، كمصباح سيارة أو لهب شمعة، فسوف يشاهد على الجدار المقابل خيالاً له، وقد تعملق دون أن يفقد التناسب بين أعضائه. فالتحاكي يحافظ على النسب مما يجعل الصورة تشبه الأصل. . فإذا حدث العكس، فاعترض أحدُنا حزمةً من الأشعة الضوئية تصدر عن مجموعة من المنابع المتصلة، فتميل لتتجمع أخيراً في بؤرة واحدة، كما تنكسر الأشعة المتوازية عبر العدسة لتستقر في محرقها. . سيرى عندئذٍ، على الجدار الواقع قبيل البؤرة، صورةً مصغرة له، وقد حافظت أيضاً على النسب بين الأعضاء دون نشاز.

ولعل التحاكي الأول قد ولّد في الخيال صورة العملاق، بينما ولّد التحاكي الآخر صورة القزم. فكلٌ من القزم والعملاق ينشأ عن إيقاع نسبوي، تنقص نسبة التحاكي في أوله عن الواحد، وتزيد في ثانية.

وللأقزام والعمالقة شأن، أي شأن، في التراث الأسطوري والقصص الشعبي، وفي الأدب الجاد أيضاً. ومن منا لم يسمع بالأقزام السبعة، أو بالعملاق الذي يخرج من القمقم فيكون عبداً مطيعاً لعلاء الدين.

ومن شأن القزم أن يخدع أعظم العمالقة. وذلك ما فعله الإله الهندوسي (فيشنو) الذي تجسّد في صورة القزم (فامانا)، واتخذ من الناسكين (كاسبابا) وزوجته (أديتي) أبوين له.. ثم طلب إلى الملك العفريت (بالي)، الذي بسط سيطرته الطاغية على الكون كله، أن يهبه رقعةً من الأرض لا تتجاوز ثلاث خطوات من خطواته. ولم يتردد (بالي) في إجابته، فقد كان مسلياً أن ينظر إلى القزم يتخطّر بين الأشبار، ولم يكن يدري أنه قد وقع في حُبالة الإله (فيشنو). فما إن درج (فامانا) فوق أرضه الصغيرة حتى أخذت خطواته تتسع أكثر فأكثر حتى «غطّت الأرض والفردوس والهواء بينهما، ولم يبق للملك بالي غير العالم السفلي»[1].

وهكذا استطاع الإله (فيشنو)، في صورة القزم، لا في صورة العملاق، أن يمكر عظيم العفاريت، ويستعيد الأرض والجنان ملكاً للبشر والآلهة.

وقد تكون صورة القزم التي تقمصها الإله (فيشنو) استثناء في العقائد الميثولوجية. فآلهة الرافدين وبلاد الشام، وآلهة النيل وشعاف الأولمب، تأنف -في حدود علمنا- من الظهور في تلك الصورة، وإن لم تترفع عن صورة الحيوانات، كالثيران والكباش والطيور.. ولعل هيئة القزم عاجزة عن بثّ الرهبة من الآلهة في نفوس البشر، خلافاً لصورة المارد.!. وإذا كان الإنسان قد ألّه الشمس والعاصفة والبركان، فهل يليق بهذه الظواهر العظيمة أن تتخذ من هيئة القزم تجسيداً لها.!

لكن القزم في الأساطير والقصص الشعبي كان ضيفاً محبباً، بل وبطلاً من أبطالها أحياناً: ألم يسخر (عقلة الأصبع) من الغول المارد مرّ السخرية، حين نزع

---

(١) رامايانا.... ص ١١٢

القلنسوات عن رؤوس بنات الغول، وهن نيام، فوضعها على رأسه ورؤوس أخوته، ليناموا في بيت المارد ملء عيونهم، فيما يبطش الغول المخدوع ببناته متوهماً أنهن أولئك الأقزام.

وهل استطاع الغول، على جبروته، أن يلحق بعُقلة وأخوته في الغابة، وأن يعثر عليهم، وقد وجدوا في كل وكرٍ وحُجرٍ ملجأ . . . فاختفوا في لمح البصر كما تذوب حبات الملح في إناء الماء.

وهل أفاق الغول من سباته العميق بعد أن أعياه البحث، وقد تسلل إليه (عُقله) في خفة الفأر، فنزع حذاءَه السحري من قدميه، فغاص فيه حتى إبطيه. لكنه، وهو القزم الموهوب، اهتدى إلى الإيقاع الذي يضبط خطواته في ذلك الحذاء الغولي، فكان به منجاته ومنجاة اخوته [1].

*ومرةً، سمعتُ أعرابياً يقول لإمرأةٍ تداعب طفلها: «كل صغير ينحب إلاّ صغير الداب». ويعني بصغير الداب، صغير الحيّات والحشرات. . . فكيف إذا انشقت الأرض فجأةً عن عالم من الأقزام، كل ما فيه لطيف محبب، شأن كل صغير. . وفي ذلك العالم أمضى الفتى الصغير (ياروميل) سويعاتٍ من السعادة الغامرة حبته اياها الحكاية الشعبية السلافية:

وقف (ياروميل) على عتبة ذلك العالم مأخوذاً، فناداه الأقزام، شباناً وفتيات: لماذا تقف حائراً، هيا ساعدنا على سقي الأزهار، ثم نلعب معاً.

وهل في مستطاع فتىً ذي نخوةٍ أن يحجم عن دعوة الفتيات، ولوكن أقزاماً!

---

(١) تظهر شخصية القزم (الاصيبع) في صور شتى، في الحكاية الشعبية، وفي القصص المعدّ للصغار، لدى مختلف الشعوب. ومنها ما كتبه الأخوان (جريم) اللذان عاشابين القرنين السابع عشر والثامن عشر. انظر: جيزيل، فاليري: قصص الأخوين جريم. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٢ قصة (الاصيبع) ص٧-٣٠

فهرع (ياروميل) إلى معونتهن . . وتعلقته فتاة تدعى (نرجسة)، وكانت ظريفةً نبيهة . كيف لا، وقد انتبهت إلى أن إيقاع النسبة هو ما يميز الأقزام عن العمالقة . فما من قزمٍ إلاّ إذا قيس إلى كائن يفوقه قامةً . وما من عملاق إلاّ إذا نُسب إلى ما دونه جُرماً . . فليس القزم قزماً في مجتمع الأقزام . وليس العملاق عملاقاً في دنيا العمالقة .

ولذلك قالت (نرجسة) لـ (ياروميل) : إن الناس المودة أمثالك يسموننا أقزاماً .

ومن نافل القول أن يكون ملك الأقزام قزماً، وقد تعرفه (ياروميل) وتعرّف زوجته، فرأى فيهما مثالاً للدماثة والرقة . وأسرّت (نرجسة) إليه إن ذلك الملك يعامل رعيته معاملة الأب الحنون، ولا يؤثر أحداً على سواه . «وما تريده الرعيّة يلبيه بكل سرور»[1] . وهو يحكم شعباً نشيطاً يقظاً، يكدح في الحدائق والجبال وينال ثمار عمله دون ظلم أو طغيان .

وفي تلك الجنة الصغيرة جسّدت الحكاية، أمام بطلها المحظي (ياروميل)، حلم العدالة المفتقدة في عالم البشر . فإيقاع التصغير النسبوي، لا يصغر القيم النبيلة أو يشوهها . بل ربما يتيح لها فرصة التحقق . لكن تلك الفرصة لا تُمنح لإنسان الأرض إلاّ لماماً . فحين يرغب (ياروميل) في الإقامة الدائمة في جنة الأقزام تلك، تقول (نرجسة) :

«لا يمكنك هذا أيها الفتى العزيز . . فأنتم البشر لا تعيشون في وئامٍ وسلامٍ مثلنا . ولذلك لا تنسجمون معنا . . وربما أدركت مغزى حياتنا هنا عندما تتعرف الحياة في عالمكم» .

---

(١) مختارات من الأقاصيص الشعبية التشكيلية والسلوفاكية . القسم الثاني . ص ٤٨

ويعود (ياروميل) بخفي حنين من ذلك العالم ليدرك -وياللعجب- أن عشراً من السنوات قد انقضت على وجه البسيطة، خلال الساعات المعدودات التي أمضاها في عالم الأقزام.

أجل. لقد **تقزَّم الزمن** أيضاً في ذلك العالم الأسطوري، فسبق حدس (آينشتاين) الذي اكتشف، أوائل القرن العشرين، نسبية الزمن.

* وعلى الرغم من (مقولة) ضيفنا البدوي: (كل صغير ينحب...)، وذلك الحلم الذي نسجته حكاية الفتى (ياروميل). فإن الكاتب الإنكليزي (جوناثان سويفت) لا يرى رأيهما. فعالم الأقزام كعالم الإنسان، فيه الخير والشر كلاهما والتصغير لا يصغر الشر ويكبر الخير، وإنما يصون النسبة بينهما.

لقد ألقى صاحب كتاب (رحلات جاليفر) (١) ببطله ذاك على شاطئ بعيد مجهول، بعد أن تحطمت السفينة التي يستقلها.. وما إن أفاق من سباته حتى وجد نفسه مشدوداً إلى الأرض بخيوط دقيقة متينة، فحاول التحرر من وثاقه، وإذ برشقٍ من الإبر الحادة ينهال على ذراعه (٢).

لقد أمسى (جاليفر) أسير قومٍ من الأقزام، لا تزيد قامة كلٍ منهم عن ست بوصات (١٥سم)، في جزيرة نائية تدعى (ليليبوت).. وطرب القوم لمرآه بعد أن سكن روعهم، وجعلوا منه فرجةً للغادي والرائح. ثم استولوا على منديله، غنيمةً حربية، ففرشوه بساطاً تحت قدمي الملك.. وغاص بعضهم في علبة (سعوطه)، ثم خرج يعطس عطساً شديداً.. ورأى آخرون في ساعته آلةً عجيبةً تصدر ضجيجاً صاخباً لا يهدأ.

---

(١) نشر عام (١٧٢٦).

(٢) انظر: SWIFT JONATHAN: Gulliver's Travels LONGMANS. London- 1968 p.4

وزاره امبراطور الأقزام في محبسه مرةً تلو أخرى. فوجد (جاليفر) فيه حاكماً عادلاً كريماً لا يدانيه حاكم في أوربا. واستطاع كسب ثقته ومودته، كما أُعجب ببعض التشريعات والعادات التي تسود في تلك البلاد. فالقيم الأخلاقية الرفيعة مقدَّمة، لدى القوم، على أرقى المؤهلات، والغش جريمةٌ تفوق في عقوبتها جريمة السرقة.

على أن الإيقاع النسبي الذي قام بتصغير القامات، لم يستثنِ السياسة والحياة الحزبية، فكأنما قد سكنهمابيت (المتنبي) الذي يقول:

وتعظم في عين الصغير صغارها وتصغر في عين العظيم العظائم

فقد انقسمت الطبقة السياسية لدى أقزام (ليليبوت) حول معيار كعب الحذاء: فأحد الحزبين يقول بطوله، والآخر يقول بقصره.! واحتدم النزاع بين الحزبين، كما يحتدم الصراع بين المحافظين والراديكاليين في عالمنا.

وليت الأمر وقف عند ذلك، فإن حرباً شعواء قد ثارت بين مضيفي (جاليفر) ومنافسيهم من الأقزام في جزيرة (بليفوسكو) المجاورة، حول مسألة لا تقل وجاهةً عن قضية (كعب الحذاء): هل تُكسر البيضة من طرفها المؤنف أم من طرفها المسطح!.. وهي تندُّ تلك المسألة الشهيرة الشائكة التي أثارت انقساماً في الأوساط الكهنوتية الأوربية قبل قرون: «كم من الملائكة يمكن أن يقف على رأس دبوس»!

وجيّش أقزام (بليفوسكو) أسطولاً مهولاً ضاق به الخليج بين الجزيرتين. وقد اختزله إيقاع التصغير، كما اختزل سواه، فلم يزد عن ثمانمئة يارده.. فاستنجد أصحاب جاليفر بضيفهم المارد، فخاض مياه الخليج التي لا يزيد عمقها عن ستة أقدام، فأسر خمسين سفينة من سفن الأعداء، وشدّ رباطها، ثم ساقها غير عابئ بالسهام التي انهمرت عليه زخّاً، فسلمها غنيمةً إلى مضيفيه الليليبوتيين (١).

---

(١) انظر: م. س ص: ٣٧

كان نصراً مؤزراً احتفل به الأقزام احتفالاً بهيجاً. ورأوا في (جاليفر) بطلاً قومياً كأبطال الملاحم. لكن نفس الأمبراطور، وقد أسكرها النصر السهل، أغرته باحتلال جزيرة (بليفوسكو) بعد انكسار شوكتها.. ولا شك أن (جاليفر) قد حدّث الأمبراطور بما فعله قومه الإنجليز بالشعوب الأخرى من احتلال واستعمار. فلماذا لا يقلّد الصغيرُ الكبيرَ.. وأفضى الأمبراطور إلى (جاليفر) بما يدور في خَلَده طالباً معونته. إلاّ أن (سويفت) الباحث، عبر شخصية (جاليفر)، عن حلم العدالة والحرية، وقد افتقدهما في بلاده، أوحى إلى (جاليفر) أن يرفض مطلب الامبراطور، فيأبى أن يكون أداةً لاستعباد شعبٍ حرّ.. فأثار بذلك ريبة مضيفيه، وكيد حساده، ومنهم قائد اسطول الأمبراطور، الذي سعى إلى إلصاق تهمة الخيانة العظمى به. ففرّ قبل أن تلتف على عنقه حبال الأقزام.

لقد ضحك الساسة الإنجليز طويلاً عندما سمعوا بالسبب الذي أثار الحرب بين جزيرتي الأقزام. فأي سخف في أن يتقاتل الناس حول مسألة تافهة كمسألة (كسر البيض). لكنهم، أغلب الظن، لم يدركوا أن مازعموه من أسباب (وجيهةٍ) لما شنّوه من حروبٍ من أجل اخضاع الشعوب وإذلالها، ولا زال يثيرها ورثتهم على جانبي الأطلسي، قد تبدو بالغة التهافت والسخف لمن يمتلك عقلاً أكبر من عقولهم وبصيرةً أنفذ... ولذلك كان على (جوناثان سويفت) أن يرسل من جديد بطله (جاليفر) في رحلةٍ أخرى، علّه يهتدي إلى أولئك العقلاء الكبار. وعندئذٍ سوف يضحك طويلاً من ساسته أولئك... وذلك ما سوف نراه بعد صفحاتٍ قليلة.

الدجاجة الوزير

وللحكاية الخرافية الروسية: (الدجاجة السوداء أوسكان عالم الأعماق) مأثرة غير مسبوقة. ففيها يتخذ الكائن الحي شخصيتين متعارضتين مظهراً وجوهراً: فهو في عالمنا هذا يبدو لنا دجاجة تقوق، وتبيت في القن، وتهرب من سكين ربة

المنزل. وفي عالم آخر، هو عالم الأعماق، ينقلب إلى قزم إنساني ضئيل، يتكلم لغة البشر، وينشئ مجتمعاً منظماً يبزُّ مجتمعهم.

فعلى المرء أن يتحلّى بالكياسة حين يلقى دجاجةً هنا أو أخرى هناك، فقد تكون في شخصيتها الأخرى وزيراً، بل كبير الوزراء، يأمر وينهي في عالم الأعماق...

ليس في هذا مسخرة إطلاقاً، إذ إن الصبي (إليوشا) الذي يقيم في مدرسةٍ داخلية للأولاد، في الشارع رقم (١) في جزيرة (فاسيليفسكي) يشهد على أن الدجاجة السوداء التي دعاها (تشير نوشكا)، وتعلقها دون سواها من دجاجات معلمه، والتي امتلكت فطنةً مدهشة، لم تكن سوى الوزير الأول في مجتمع للأقزام عاينه عن كثب تحت أرض المدرسة.

كيف خُصَّ (إليوشا) بذلك الشرف الذي لم يحظ به حتى معلمه؟.. إن السبب يرجع إلى أنّه أنقذ الدجاجة- الوزير من سكين الطباخة المسنون، فقادته (تشير نوشكا)، في ليلةٍ ليلاء، إلى عالم الأعماق العجيب، ليكون الشاهد الأول والأخير:

كانت الأشياء ضئيلةً، جدّ ضئيلة، في ذلك العالم، وكأنما صنعت لدُمىً صغيرة، لكنها صانت النسب المألوفة في عالمنا الكبير.. ولم ينقص ذلك العالم شيء مما نحب ونمقت فوق أرضنا: العسكر بقاماتهم التي لا تتجاوز نصف ذراع. الموظفون ذوي الأزياء المتأنقة بقبعاتهم الوقورة. الملك ذو الصولجان والتاج، وهو يرفل في حلة فخمة مبطنةٍ بفراء الجرذان.

وكان على (إليوشا) أن ينظر إلى الأسفل، فيما يرفع الملك بصره عالياً إليه.. وعندئذٍ إلتمع إيقاع النسبة في ذهن (إليوشا) فأدرك أنه عملاق. إلاّ أن الملك قطع عليه سهومه ليشكره، في لطفٍ بالغ، لإنقاذه حياة وزيره الأول. ولم يكن (إليوشا)

قد علم بعد أن (تشير نوشكا) هي الوزير الأول نفسه، ولم يرغب في أن يُنسب إليه مالم يفعله، ولذلك قال إنه لم يخلّص الوزير من الموت، وإنما أنقذ الدجاجة السوداء من سكين الطباخة التي تكرهها لأنها لم تضع بيضة قط! . .

وليس لنا، والحق يقال، أن ننكر على الطباخة فعلها، فكيف لها أن تحب دجاجة لا تبيض أبداً، وإن كانت وزيراً!

ولنعد إلى الملك الذي استنكر ما فاه به (اليوشا) قائلاً:

«ما هذا الذي تقول! كبير وزرائي ليس دجاجة، بل موظف محترم» [(١)].

وبالفعل، فقد وقف قبالة (اليوشا) قزم ذو وجهٍ أليف، يبتسم له ويشجعه، وما إن تفرس (اليوشا) في وجهه حتى حزر أنه الدجاجة (تشيرنوشكا) عينها.

وكان على ملك الأعماق أن يكافي (اليوشا) بما يستحق. وقد خصّه (بوغوريلسكي)- وهو كاتب الحكاية أو مدونّها- بقدرةٍ يعجز عنها أعظم العمالقة في عالمنا، ألا وهي السحر الذي ينفذ إلى ملكات العقل والنفس البشرية. . فكيف أثاب الملكُ إليوشا:

لقد طلب إليه أن يختار جائزته. وما الذي يختاره التلميذ؟ . . ستقول دون تردد: أن يُعفى من عبء الدراسة. . أجل. ولكن (اليوشا)، أضاف: وأن يمتلك العلم في الوقت ذاته. . فكان له ذلك.

على أن (اليوشا) اضطر بعد حين إلى أن يبوح بسرّ (تشيرنوشكا)، فنكث بذلك عهداً قطعه على نفسه أمام الدجاجة -الوزير. ولم يكن أمام مجتمع الأقزام ذاك إلاّ شدّ الرحال، قبل أن يعبث به عمالقة بني الإنسان، إلى حيث لا يدري إنسان. . . وربما وجد ذلك المجتمع الصغير موطناً تحت أرض بيتك أو بيت

---

(١) أدباء روس: شواطئ الأحلام. ت: برهان الخطيب. دار رادوغا. موسكو ١٩٨٣. ص٤٧

جيرانك. فإذا سمعت ذات صباحٍ دجاجةً تقوق طويلاً، فحذار أن تزجرها، فقد تكون كبير وزراء عالم الأعماق، يلقي عندئذٍ بيانه الوزاري أمام برلمان الأقزام.

أقزام في بلاد الضباب

ولا تقلّ دهشة (إليس) عن دهشة (اليوشا)، إذ سمعت أرنباً يجدُّ في الركض ثم يتوقف برهةً، فينظر في ساعته ذات السلسلة، فيرى حانقاً، أنه تأخر! . . لكن (اليس) كانت أكثر فضولاً من (اليوشا)، على الرغم من أنها إنكليزية، فتبعت ذلك الأرنب إلى فوّهةٍ في الأرض، لتهوي عبرها فتجد نفسها في بلاد العجائب، ثم لتقص على (لويس كارول: ١٨٣٢ - ١٨٩٨) ماشاهدته في تلك البلاد، فينسب إلى نفسه فضل تأليف روايته الشهيرة (أليس في بلاد العجائب).

وكان على (أليس) -خلافاً لا ليوشا- أن تنقزم فتحاور الفئران والجرذان، وسواها من رعية ذلك العالم. ولم يكن ذلك عسيراً، فثمة على المنضدة اكسير كُتب على زجاجته: (اشربيني)، فتمتثل الأمرَ، فإذا بها تصغر برفة جفنٍ حتى تعجز عن أن تطال المفتاح على الطاولة. فتقول لها الكعكة: (كليني) لتجد جسدها قد (استطال فلا تسمع أذناها وقع قدميهافتهتدي إلى المروحة التي تملك سرّ الإيقاع النسبي، فإذا رفرفت بها، أخذت بالتضاؤل شيئاً فشيئاً، حتى تبلغ قامتها قدمين أو دون. . .

ويعرض لـ (اليس) من العجائب في بلاد العجائب ما تتنادر به الأجيال من بعدها. ومن ذا الذي حظي، سواها، بمنازلة ملكة القلوب (بنت الكُبّه) في (الكروكيه)، حيث تتخذ من القنفذ المكوَّر كرةً، ومن البلشون ذي العنق المديد مضرباً. . لكن ملكة (الكُبه)، مَثَلُها مثل أصحاب الأمر، لم تكن ترضى بالهزيمة حتى في لعبة (الكروكيه). وقد تلجأ إلى المكيدة إن اقتضى الأمرُ ذلك، فتسرّ إلى جندها -وهم المرتزقة المأجورون من ورق اللعب، دون (الجواكر)- أن يعيقوا كرة

(ألس). وتوحي إلى تلك الكرة -وهي القنفذ- ألاّ تتكور، حين يأتي دور أليس، فتكف عن الدحرجة. بل ويلتف (البلشون) بعنقه فينعق في وجه (أليس) (١) . . . فبئس ملكة (الكبه) من ملكة، وبئس رعيتها من رعيّة.

* وقد يرى بعضهم العجائب دون أن يتتبع خطا (أليس) إلى بلاد العجائب. فهذا مواطنها، الحذّاء المدقع، يستفيق ذات صباح، ولم يكن قدبقي لديه سوى قطعة واحدة من الجلد، لا تكاد تكفي لصنع حذاء، فيجد تلك القطعة قد أصبحت (كُندرة) فائقة الجودة، خيطت بأدق الخيوط وأمتنها، وطليت بأبدع طلاء. . وسرعان ما اشترتها سيدة ثريّة بسعرٍ مجزٍ. فابتاع الحذّاء بثمنها طعاماً ليومه وقطعة أخرى من الجلد تكفي لحذائين. وفي الصباح التالي كان على دكّة ورشته زوجان جميلان من الأحذية، لقيا على الفور زبوناً من التجار المنعَّمين. فابتاع الحذّاء، مرّةً أخرى، قطعةً أكبر من الجلد، فإذا بها تغدو بضعة أطقم من فاخر الأحذية.

ومرت الأيام على هذا النحو، ينام الحذّاء قرير العين، وتغفو الزوجة تحلم بالثياب وبالحلي، ليجدا على (البسطة) عدداً من الأحذية المتقنة جاهزة للبيع. ونال الحذّاء من الشهرة ما يستحق، فتدفق الزبائن على ورشته، وأخذت النقود، على غير عهدها، تخشخش طويلاً في جيوبه.

لكن الزوجة كانت مشغولة البال، فقد أرّقها الفضول، وكيف لسيّدةٍ تستحق لقبها أن تنام ملء جفونها وثمة سرٌّ تجهله. فأقنعت زوجها الحذّاء باستجلاء ذلك السر. فلبثا في الورشة مختبئين ذات مساء، وما إن حان الحين، حتى شاهدا قزمين مرحين يتسللان عبر الباب، فيصعدان على الدّكة ليباشرا عملهما في حذاقة ورشاقة يقصر عنهما أمهر الحَذّائين، ثم ينصرفان دون أن ينتظرا أجراً.

---

(١) انظر: Carroll Lewis: Alice's Adventures In Wonderland THE MILLE NNIUM FULCRUM EDITION 3.0

ومضى الحذاء وزوجته إلى سريرهما مأخوذين بالقزمين المدهشين . . ولما كان عهد الفقر بهما قريباً، ولم تكن سجاياهما قد تلوثت بعد بأخلاق المال، فقد أخذا يفكران في إثابة وليي نعمتهما . وانتبها إلى أن القزمين كانا حافيين وفي ثيابٍ رثة، فأعّد لهما الحذّاء وزوجته كسوة كاملة حسنة الصنع، ووضعاها على (البسطة) في الورشة ليلة عيد الميلاد . وما إن رآها القزمان حتى تملكهما فرح غامر، فألقيا على عجل بما عليهما من لباسٍ مهلهل، وارتديا حلتيهما الجديدتين، ثم اندفعا إلى الشارع المغمور بالثلج يرقصان مبتهجين، ويقفزان (السكة العرجاء) [1] وينشدان :

«آه . . أي فتيين وسيميين نحن!

لن نصنع أحذيةً بعد الآن» [2].

أجل . . لقد اكتشف القزمان، في هندامهما الأنيق، ما كانا يجهلان من قبل : إنهما وسيمان! . وكيف لقزمين وسيمين أن يعملا، من ثم، في صنع الأحذية . !

هل أُسقط في يد الحذّاء وزوجته؟ كلا . فقد أصبحا في غنىً عن القزمين بعد أن تجمّع لديهما ما يكفي لإعالتهما، بل وللتوسع في عملهما .

وربما زيّن لهما المال أن يترفعا عن حرفتهما فيستثمرا رأس مالهما في أعمال تبدو أكثر (نظافة!)، وسوف يجدان، دون عناء، كثرةً من (الفلَتية) قزَّمتهم الفاقة فارتضوا العمل بأبخس الأجور .

لكن رأس المال ذاك، إن امتلك ذرةً من الشرف، سوف يذكر، دون شك، أن صانعه جنديان مجهولان، قزمان حقيقيان، مازالا يقفزان (السكة العرجاء) في الأزقة إلى الآن .

---

(١) السكة العرجاء : تعبير شعبي محلّي يعني القفز على رجلٍ واحدة .

(٢) Daly Audrey: The Elves and Shoemaker basedon the story by Jacob and Wilhelm Grimm LADBIRD BOOKS LTP London -1993

وتضيف مأثرة هذين القزمين، إلى مآثر أسلافهما، قيمة رفيعةً تتبدى في العمل. والعمل هو الذي جعل من الإنسان إنساناً. إنه القيمة المطلقة التي لا يصغّرها إيقاع النسبة أو يكبرّها. وبها يُقاس الإنسان، وإليها يُنسب.

ولسوف يلتقي من يواصل البحث عن الأقزام في دنيا الحكايا والأساطير، كثرةً من الأقزام وضعت أنفسها في خدمة قيم الخير والحق والجمال، وكأن عالم المُثل، الذي ابتدعه (افلاطون)، قد تشخص في الأقزام لا في بني البشر. وهل نَنسى حكاية الأقزام السبعة والأميرة الجميلة (بياض الثلج) [1]، وقد أحبها الأقزام وحدبوا عليها، لا لأنها ابنة الملك، بل لأنها جميلة وخيِّرة، ولأن ظلماً قد حاق بها، حين كادتها زوجة أبيها الملك، بعد أن أخبرتها المرآة أن (بياض الثلج) أجمل منها.

الضدُ يستدعي ضدّه

ويستدعي القزم نقيضه: العملاق. ولهذا حضور في الميثولوجيا يفوق ما للقزم. فلنرَ كيف تصف الملحمة البابلية (انيو ما إيليش) إله بابل العظيم (مردوخ):

«كاملةٌ هي أعضاؤه، تفوق كل وصف،

لا يمكن فهمه، بل يصعب ادراكه.

أربعٌ كانت عيونه، وأربع كانت آذانه

إذا تحركت شفتاه ينفث من بينها لهباً،

واسعة كانت أعضاء سمعه الأربعة

(١) انظر: فاليري، جيزيل: قصص الأخوين (جريم): بياض الثلج. وزارة الثقافة -دمشق ١٩٨٢-ص٣١- ٦٦

كذلك أعينه الأربعة ترى كل شيء،

كان أسمى الآلهة **وأعظمهم بقامته**

أعضاؤه **هائلة،** وقامته **فارعة** طولاً. »[1].

لقد جاء (مردوخ) لينقذ الكون من الفوضى الشاملة، وليرسم نواميس حركاته وسكناته. ومثل هذه المهمة لا تُناط إلاّ بعملاق جبّار، يتخطى في نِسَب أعضائه كل المعايير البشرية والإلهية. وكيف لمردوخ أن يهزم ربة الفوضى الشاملة (تيامات) أو (تعامة)، وهي لا تقل عملقةً عنه، إن لم يكن نداً لها. وبتلك القوة الجبارة نشر الإله الشاب شبكته وطوّق (تيامات):

«وأطلق ريح الأذى التي تبعته في وجهها

ولمّا فتحت تيامات شدقيها لتلتهمه،

أرسل بينهما ريح الأذى كي لا تطبق الشفتين

فملأت الرياح الهائجة بطنها

وانتفخ جسمها واتسع فوها.

أطلق سهماً ومزّق بطنها،

اخترق الأحشاء وشقّ فؤادها...

... هكذا غلبها و‹أطفأ› حياتها.

طرح جثتها ووثب فوقها»[2].

وربما ورث الإله الأوغاريتي - الكنعاني (موت) شيئاً من (تيامات) وشيئاً من

---

(١) انظر: بشور، وديع: الميثولوجيا السورية، ط٢ ١٩٨٩. ص٢٠٠

(٢) م.س. ص ٢٠٥- ٢٠٦

(مردوخ)، فهو إله القحط والموت، وسيدّ الجحيم. وهو عملاق لا تعرف الرحمة طريقاً إلى قلبه. وأين منه أخوه (بعل)، الذي اتخذ لنفسه في تراث (أوغاريت) لقب (عليان)، ورُسم إلهاً للخصب والمطر والينابيع. وهو منشغل على الدوام في إصلاح ما يُفسده (موت)، وفي خوض صراعٍ أبدي معه، يمضي سجالاً عاماً بعد عام، في دورٍ مُعاد يموت فيه بعل ثم يُبعث حياً بمعونة (عناة)، حبيبته وشقيقته.

هو ذا (بعل)، في ساعة ضعف، يبعث إلى أخيه (موت) برسوليه (جفن) و (أجر) مستعطفاً يطلب الرأفة. ! ولا ينسى أن يحذّر رسوليه:

«إحذرا أيها الرسولين الإلهيين

ولا تقربا موتِ ابن الآلهة،

لئلا يجعلكما كالحمل في فمه،

ويسحقكما كالجدي في بلعومه» (١)

ويعود الرسولان وقد هالهما ما أبصرا وسمعا:

«الموت شدقان للأرض

وشفتان للسماء

ولسان للكواكب

يدخل بعل جوفيه

وفي فيه يدخل كالزيتون

كنتاج الأرض وثمار الشجر.» (٢)

وحَريَّةٌ هذه النسب الفلكية المخيفة بأن تبعث الرهبة في قلب (بعل)، وهو الإله، فيعلن خضوعه دون إبطاء.

---

(١) م. س ص ٤١٢.

(٢) م. س ص ٤١٣.

ومن شأن جبابرة الآلهة في (كنعان)، أن تلد الجبابرة، وإن كانت امهاتهم من بني البشر، فمن نسلهم جاء قاسيون ولبنون وحرمون [1]. وكلٌ منهم قد تعملق حتى طاول السحاب فافتضه. وحباه ايقاعُ النسبة ($\frac{1}{2}$) مأثرتين: فبنصفه الإلهي تشمخ ذراه فتجاور الآلهة وتصغي إلى نجواها، وبنصفه البشري يضرب بقدميه في الأرض فتتفجر الينابيع وتزدهر المروج، فيروى بنو البشر ويطعمون.

وربما تسلل الجبابرة، أبناء آلهة كنعان، إلى أسفار (العهد القديم)، فنطق بهم (سفر التكوين)، وقال بتزاوجهم من بنات الإنس:

«وحدث لما ابتدأ الناس يكثرون على الأرض، وولد لهم بنات، أن أبناء الله رأوا بنات الناس أنهنّ حسناوات، فاتخذوا لأنفسهم نساءً من كل ما اختاروا. كان في الأرض طغاةٌ في تلك الأيام، وبعد ذلك إذ دخل بنو الله على بنات الناس، وولدن لهم أولاداً، هؤلاء هم الجبابرة الذين منذ الدهر ذوو اسم» [2].

فهل يزعم، بعد ذلك، آلهةُ الأولمب الوثنيون أنهم السباقون إلى مضاجعة بنات البشر، وابتكار تلك الكائنات الفريدة ذات الإيقاع النصفي: نصف إله ونصف إنسان!! على أن العملقة في مجمع الآلهة (البانثيون) الاغريقي قد سبقت العملقة في ذراري الآلهة المشوبين بالنسب الإنساني. وهل يمكن لـ(أورانوس)، إله السماء، إلاّ أن يكون عملاقاً جباراً! فإذا أنجب، هل ينجب سوى العمالقة؟.. لكنهم إثنا عشر، وكل منهم ماردٌ في قوة والده وبأسه، وصدق من أسماهم بـ(التيتان Titans)، وحقّ لأورانوس أن يروع لمرآهم فيقبض على كلٍ منهم، وهو لا يزال وليداً، ليلقي به دون رحمة في وهدة الجحيم (تارتاروس-Tartarus)، فتحكم الأغلال في رقبته[1].

---

(١) م.س ص ١١٤

(٢) سفر التكوين: الإصحاح (٦).

(٣) انظر: درّيني خشبه: أساطير الحب والجمال... ج ١. ص ٢٦.

ولا يكاد (أورانوس) يرتاح قليلاً على عرشه السماوي، حتى يلمّ المخاض بزوجته من جديد، وهي (جي =الأرض). وهل ثمة ولودٌ تنافس الأرض ! . ويهرع إليها (أورانوس) ليرى، ويا هول ما يرى: ثلاثة مردة جدد، لا يقلّون بأساً عن سابقيهم، لكنهم يحملون في أيديهم الرعود والبروق والصواعق، منذرةً بالويل.. بل وتشعّ في جبين كلٍ منهم عين واحدة ليس غير، يرتعد منها كل ذي عينين، فترتعش أوصال (أورانوس)... ودون ترددٍ، يشرع من جديد بوابة (تارتاروس)، فيدفع إلى الوهدة المرعبة بأطفاله هؤلاء، بعد أن أطلق عليهم اسماً هو (السيكلوب)، سيكون له في التاريخ المثيولوجي حضورٌ مخيف.

هل اطمأن (أورانوس) بعد أن نفض كفيه من أطفاله هؤلاء؟.. كلا، فإن (جي)- الأرض التي لا تبور- لم تلبث أن وضعت من جديد، فأتت بثلاثية أشدّ بأساً، لكل جبّار منها مئة يد، كل يدٍ منها كفيلة بأن تقبض، دون مشقةٍ، على عنق مخلوقٍ بائس. فتزهق روحه.. وهل لهؤلاء من مأوى سوى (تارتاروس)، وبئس المصير. لكنهم - على جبروتهم- قد مُنحوا اسماً لطيف الوقع هو (سنتماني-Centimani). والويل لمن يغرّه الاسم دون المسمى.

أين أصبح هؤلاء المردة وأولئك، ألا زالوا في وهدة (تارتاروس) إلى يومنا؟. كلا فإن الأرض الرؤوم (جي)، وقد أمضها فراق أطفالها، وعجزت عن اقناع زوجها الطاغية (أورانوس) باطلاق سراحهم، هبطت بنفسها إلى الوهدة المرعبة، فحضت أبناءها على الثورة على أبيهم، فلباها (كرونوس- الزمن)، وهو أصغر أبنائها من التيتان، ففكت قيوده وأطلقته، فصعد إلى حيث يجلس والده على عرشه فخلعه ثم حرّر أخوته من التيتان.

ويطول حديث المردة هؤلاء، ومن بعدهم ذلك الجبار (تيفون) الذي خلقته الربة (جي) ليصارع حفيدها (زيوس) الذي انتزع عرش الأولمب وأذل أبناءها وأعادهم صاغرين إلى (تارتاروس)... وكان من جبروت (تيفون) أن أرعب

(زيوس) نفسه، فتخفى في صورة كبش، وسحرت زوجته (حيرا) نفسها فأمست بقرةً[1]. . وأغلب الظن أن تلك الحيلة قد انتحلها طغاة الآلهة من أقرانهم طغاة البشر الذين طالما تخفوا، طلباً للنجاة، في ثياب النساء، أو في لحى الشيوخ!

لكن أحبّ المردة إلى نفوس بني البشر إنما كان (برومثيوس)، كيف لا وهو الذي صنع الإنسان من صلصال على صورة آلهة الأولمب، وحباه ذهناً متوقداً جباراً. . وقد نعم البشر في رعاية (برومثيوس) زمناً. إلاّ أنه، وهو البار والمعجب بما أبدعه، لبث يفكر في ما يمكن أن يسعد الإنسان، وينميّ من مواهبه، ويغني معرفته. ففطن إلى النار، أثمن ما يُهدى إلى الإنسان، فانطلق إلى قمم الأولمب، حيث النار المقدسة وقف على الآلهة، فاسترق منها قبساً، دون أن يستأذن (زيوس)، وعاد به إلى الإنسان.

على أن (بروميثيوس) دفع غالياً ثمن ذلك القبس. . آلافاً مؤلفةً من السنين، موثقاً إلى شعاف القفقاس، بأمرٍ من عظيم الأولمب (زيوس). وقد سلّط عليه نسرٌ هائل ينهش كبده أطراف النهار، فتلتئم آناء الليل، لتؤكل من جديدٍ في الشروق! ومن مأثرة الأسطورة أو مسخرتها، إن من ينقذ برومثيوس) من قدره الرهيب، هو ابن الإنسان الذي أبدعه (برومثيوس) نفسه. . إنه (هرقل) الجبار، ابن العذراء البشرية الفاتنة (الكمينه – Alcmene)، والذي يدين بجبروته إلى نصفه الإلهي، فهو وليد نزوةٍ من نزوات (زيوس)، وما أكثرها!

وإذ حطّم الإسلام أوثان الجاهلية، وحرّم كل تشخيص وتمثيل لله الواحد الأحد، فإن الاسطورة العربية، بعد الاسلام، أقلعت عن وصف الله وملائكته وصفاً حسّياً، فغادرت أشباح العمالقة السماء قانطةً لتستقر على الأرض، فيتخذ بعضها من ليالي شهرزاد موئلاً، ، يتنقل فيه من حكاية إلى أخرى، فيلتقيه (سندباد) وصحبه في إحدى رحلات (سندباد)، حين تجنح سفينتهم فتلقي بهم على شاطئ جزيرة القرود. ولو اقتصرت البلوى على أولئك القرود، لهان الأمر، إذ برز لهم

مارد في صورة إنسان، وأي إنسان! . ويحسن بي، كي لا أُتهم بالمبالغة ، أن ادع (سندباد) يصف بنفسه ذلك المخلوق الذي رآه :

كان «أسود اللون، طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عينان كأنهما شعلتان من نار، وله أنياب كأنياب الخنازير، وله فم عظيم الخلقة مثل البئر! ، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره، وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه، وأظافر يديه مثل مخالب السبع»[1] .

وأي فزعٍ داهم (سندباد) وجماعته من مرأى هذا العملاق الهَولةَ فكيف إذا امتدت إحدى يديه فقبضت على واحدٍ من أولئك التعساء، وأخذت تجسّهُ وتتفحصه، ثم تُدخل سيخاً في جوفه، وتأخذ في شيِّه على النار، ثم تملّحُهُ وتبهِّره لتلقي به في حلقٍ كفوَّهة جهنم.

وإذا كان لـ (حيص بيص) من معنى، فإن حال سندباد وصحبه كانت (حيص بيص) . وهي حال خبرها من قبل البطل الاغريقي (اوديسيوس) وصحبه في مغارة السيكلوب . . ولما كانت الأساطير تتخاطر وتتبادل الخبرات، فإن وحياً من (الأوديسة) قد هبط على (سندباد) :

«إذا أردت أن تهزم مارداً فاقلع عينيه»

ومن أجل ذلك كان على المارد أن ينام فنام، وأخذ يشخر شخيراً مخيفاً تفزع منه حتى القرود في جزيرة القرود تلك. لكن الشخير يبقى أهون من الشيِّ على الجمر . . فوضع (سندباد) وبعض جماعته سيخين حديديين في النار حتى احمرا، ثم صعدا بهما إلى حيث ينام المارد على مصطبته، فادخلاهما تواً في عينيه ففقُئتا . وهبّ المارد يهدر حانقاً مكلوماً، حتى ارتجّت الأرض من حوله، وأخذ يخبط خبط عشواء باحثاً عن أولئك الملاعين . . ففروا إلى طوفهم قرب الشاطئ، فتبعهم المارد

---

(١) ألف ليله . . . مجلد ٢ ص ١٠٠٧ .

وصاحبة له هرعت لإغاثته، وألقيا بالصخور على الطوف كما فعل السيكلوب بأوديسوس. فلم يسلم من الجماعة سوى سندباد واثنين من صحبه.

عود إلى جاليڤر

وإذا كان عمالقة (السيكلوب)، ذوي العين الواحدة، قد وصلوا بين اوديسيوس وسندباد، بعد أن اكتسبوا عيناً أخرى، فإن ما يصل (سندباد) بـ(جاليڤر) ليس كائناً آخر، وإنما نزوع في شخصيهما إلى السفر والمغامرة.. وقد ودعنا (جاليڤر) قبل صفحات وهو يتهيأ لرحلة جديدة محفوفة بالمخاطر الشيقة. ومثلما حدث لسندبادٍ مرات ومرات، جنحت سفينة (جاليڤر) إلى شاطئ مجهول، ليجد نفسه في بلاد العمالقة.

لم يحتج العمالقة إلى أن يقيّدوا جاليڤر بالحبال ليجرّوه إلى مدينتهم كما فعل الأقزام فقد كان يكفي أن يقبض أحدهم باصبعيه على عنق (جاليڤر)، فيلقي به في كيس صغير. لقد صار مارد الأقزام إلى حشرةٍ في بلاد العمالقة!! إنها السخرية المرّة للإيقاع النسبي.

وأقبل العمالقة من كل حدبٍ وصوبٍ يتفرجون، كما فعل الأقزام من قبل، على هذا الكائن الضئيل الذي جاءهم بغتةً من وراء البحار، وقد وُضع في حبسٍ أنيق كقفص الطيور، أين منه المعبد الضخم الذي لم يجد الأقزام سواه محبساً لجاليڤر.

ومثلما كان (جاليڤر) نديماً لامبراطور الأقزام، صار سميراً لملكة العمالقة، وشتان ما بين ذلك النديم وهذا السمير.. ولو كان (جاليڤر) يتقن شيئاً من علم الحساب أو الهندسة، لعلم أنه يشغل، بين ملك الأقزام وملكة العمالقة، مكان الوسط المتناسب (*) (الهندسي)، وفي ذلك من العذاب ما فيه!

(*) نقول عن العدد (حـ) إنه وسط متناسب أو هندسي بين العددين (ب)، (د) إذا كان $\frac{ب}{حـ} = \frac{حـ}{د}$
أي أن نسبة (ب) إلى (حـ) تعادل نسبة (حـ) إلى (د).

لكن ما شغل بال (جاليڤر)، لم يكن ذلك التجلّي الطريف لإيقاع النسبة في حكايته، وإنما مصيره بعد أن أصبح لعبة أنيسة في بلاط مملكة العمالقة. . ولولا أن (سويفت) قد حبا (جاليڤر) لساناً طلقاً لبقاً، لضاع (جاليڤر) وضاعت حكايته من بعده.

وهكذا أخذ (جاليڤر) يحدِّث الملكة والملك بما يشوقهما من أخبار مجتمعه الأوربي الصغير، ومعالم حضارته، وعاداته. وقد أثار استهجان الملك ما رواه (جاليڤر) عن التقاليد السائدة، والأحزاب السياسية وصراعاتها، وبعد أن أغرق في الضحك طويلاً، التفت إلى وزيره الأول ليقول:

«ما أحطّ عظمة الإنسان إذا كانت هذه الحشرات الحقيرة تمثلها[1]»

وبعد أن استمع إلى حديث مستفيض من (جاليڤر) عن تاريخ (انجلترا) وأحوالها في ذلك العصر، هزّ رأسه الكبير في أسىً وقال بأن الجشع والقسوة والبغضاء هي ما أثارت وتثير الصراعات والمؤامرات والمذابح، وإن المشرعين في عالم (جاليڤر) لا يمتلكون من المؤهلات سوى الجهل والرذيلة. وقوانينهم تلك «إنما تُفسر وتطبق من قبل الذين تتطلب مصالحهم أن يخرقوها، ويحرفوها، ويبحثوا عن منافذ للتملص منها[2]».

ويُلهم (سويفت) ملكَ العمالقة ليختم حديثه بالقول:

«لقد استنتجت أن أبناء جلدتك بأسرهم هم أسوأ جنسٍ من الحشرات المؤذية التي قاست الطبيعةُ كي تسعى على وجه الأرض».

وهكذا عثر (جاليڤر) على أصحاب العقول الكبيرة التي نشدها، فأعادت إلى الإيقاع النسبي اعتداله.

---

(١) SWIFT. Gulliver´s Travels . . . . P . 91

(٢) م . س : P .118

لكن مهلاً. فقد كان لمجتمع العمالقة مشاكله العملاقة أيضاً، ولذلك فإن (جاليڤر) لم يجد فيه ضالته أخلاقياً وعقلياً، وإنما عثر عليها، بعد حين، في مجتمع عجيب آخر، لم يكن مجتمعاً بشرياً على الإطلاق، بل قبيلٌ مسالم راقٍ أقصى الرقي، من الخيول الناطقة.

وكان على (جاليڤر)، قبل ذلك، أن يخرج من بلاد العمالقة، وقد أمضى فيها سنتين طيراً مدللاً في قفص. فأرسل إليه صانع شخصيته (سويفت) نسراً قد أصابه الإيقاع النسبي فتعملق، فاختطفه في قفصه، ثم ألقى به في البحر، لتنتشله سفينة عابرة.

بيد أن (جاليڤر) لبث زمناً يرى كل إنسانٍ ضئيلاً بعد أن اعتادت عيناه مرأى العمالقة. ولم يكن من شفاءٍ من ذاك العَرَض - أغلب الظن - سوى أن تعيد إليه زوجته، التي انتظرته طويلاً، الإحساس السوي بالأشياء.

أقزام عمالقة

ولئن كان همّ (جوناثان سويفت)، الباحث عن العقل والعدالة، قد دفعه إلى اصطناع عالمي الأقزام والعمالقة، فإن (أبا العلاء المعري)، الذي سبقه ببضع مئات من السنين، وكان عظيم الإيمان بالعقل، لم يذهب به عقله إلى دنيا الخرافة، تعويضاً عما يفتقده في المجتمع. وإنما قارع الظلم الاجتماعي بقوة الكلمة، وجابه الظلامية، بالتنوير، مسمياً الأشياء بأسمائها. ولم يرَ في مزاعم المغامرين الأفاقين، عن المردة والأقزام، إلاّ محض هراء:

آليتُ مـا الحـبـر المدادُ بكاذبٍ ... بل تكذب العلمـاء والأحـبـار
زعموا رجالاً كالنخيل جسومهم ... ومعاشراً أمّاتهم أشبار [1]

فإذا بدد (أبو العلاء المعري) عن أعيننا تلك الأوهام، على ما تحمله من طرافةٍ وتشويق، ليرجع بنا إلى عالم الواقع، ألا نجد في هذا العالم اسقاطاً معكوساً، تخرج به عدوى المُثُل النبيلة من جعبة الحكايا، لتُلم بالأقزام من بني البشر في عالمهم الواقعي؟

وكم من قزمٍ امتلك من الموهبة ما كبر به حتى طاول العمالقة! وكم من عملٍ مجيد عجز عنه العملاق فأدّاه القزم.

ألم يتسلل ذلك الجسد الصغير من فرجة ضيّقة في جدار قلعة (السويداء)، وقد طوّق الثوار حاميتها الفرنسية، فيشعل النار في ذخيرتها [2]!

وهل كان لعملاق أن يقوم بما قام به رجلٌ ضئيل، سدَّ بجسده الصغير ثغرةً في السدّ الذي يحجز ماء البحر، في الأرض المنخفضة (هولندا)، فأنقذ بلده من الغمر.

---

(١) المعري: اللزوميات. المجلد الأول. دار صادر، بيروت. ص ٤٥٩.

(٢) نقلاً عن معمرين شاركوا في الثورة السورية الكبرى سنة ١٩٢٥.

ومن قبل ردّ (كثير عزه) على من استخف به لضآلة جسمه :

ترى الرجل الضئيل فتزدريه وفي أثوابه أسد هصورُ

ويستحق فارس كالقميزي [1] (محمد أبو عساف) أن يُقال فيه ما قال (كثير) في نفسه. فقد كان (القميزي) مثالاً للشجاعة في قوم من الشجعان، وعلماً للفروسية في عصر الفرسان. كان قادراً على أن ينازل بضعة فرسان معاً، فيهزمهم مجتمعين، تشهد له المعارك التي خاضها مناضلاً ضد العسف العثماني، حيث حوّل ضآلة جسمة من مذمّة إلى محمَدة، . فقد كانت خفته على ظهر فرسه عوناً له في ما برع فيه من فنون الفروسية والقتال.

لقد صدق الأديب اللبناني (مارون عبود) حين اختار لمجموعة من قصصه عنوان: (أقزام جبابرة)، وأسقط فيها الصورة المزدوجة للقزم الجبار على شخصياته التي اختارها من صميم المجتمع اللبناني. . وللبنان كل الحق في أن يفاخر الدنيا بأسرها. ألم يحقق، على الأرض، أسطورة (القزم المارد) الذي يهزم، بصلابة إرادته، هولة غاشمة شرسة، مدججة بجبروت السلاح وطاغوت رأس المال، هي قوة الاحتلال الاسرائيلي!

ولعل قَزَم المورِّثات قد تصعَّد، حيناً، إلى فنٍ رفيع، فجعل من عازف (البزق)، محمد عبد الكريم [2]، أميراً للبزق. وسالت من بين أصابعه أنغام طيّعة رقيقة تغنت بها أجمل الأصوات كأسمهان ونجاح سلام وسعاد محمد وزكية حمدان. . . وقال عنه (عبد الوهاب): «إذا كانت الموسيقى الغربية تفتخر

---

(١) هو أسطورة من أساطير الفروسية في جبل العرب خلال الحقبة الأخيرة من العهد العثماني.

(٢) ولد في (حمص) سنة ١٩١١. وتوفي في (دمشق) سنة ١٩٨٩.

غنت له اسمهان تانغو (آلام الطير)، ونجاح سلام: (رقة حسنك ودلالك) و (فين الحبيب)، وسعاد محمد (محتارة يا ناس). وزكية حمدان: (القمر العاشق) من شعر (علي محمود طه). كما أدى بصوته عدداً كبيراً من ألحانه منها قصيدة (البنفسجة الذابلة) من شعر (فدوى طوقان).

بـ(باغانيني) كأشهر عازف للكمان، فالموسيقى الشرقية تفخر بمحمد عبد الكريم كأشهر عازف للبزق»[1].

كان البزق آلة منسية، فجعل منها (عبد الكريم) آلةً معاصرة ذات حضور أليف في أسماع الناس، قادرة على أن «تؤدي ما تؤديه أكبر آلة للبيانو»، بما أضافه إليها من أبعادٍ نغمية رفعت عدد محابسها من سبعة عشر إلى ثمانية وثلاثين محبساً، كاملة النغمات.

وبآلته تلك جمع (عبد الكريم) بين طرفي الموهبة: الأصالة والتجديد، فأنطق تلك الآلة بالأصيل من قوالب الموسيقا الشرقية، كالسماعي واللونغا. ثم أوحى إليها أن تعزف (التانغو) و (السرناد) و (الرومبا)، وسواها من الايقاعات الغربية، بلغة اللحن الشرقي. وإذا كان للشيطان رقصة، فقد تمثلها (عبد الكريم) في معزوفته (رقصة الشيطان) التي بزّ بها أمهر شياطين العزف. . وربما أغراه ذلك الشيطان بركوب المركب الصعب، معتزاً بآلته ذات العنق الطويل، لينسج، على منوال (قالب السوناتا)[2]، بعض ألحانه. ألا تعدّ معزوفته الشهيرة (المعركة الموسيقية) نوعاً من (السوناتا) الشرقية المتفردة؟

وجدير ذلك الاعتزاز بآلته التي أعاد خلقها، بأن يقلّده إمارة البزق، قبل أن يعترف بذلك اللقب الملك فيصل الأول، في صكٍ ممهور بخاتمه، بعد أن استمع إلى عزفه في حفل موسيقي بكونسرفتوار باريس.

ولم يزده ذلك الصك شيئاً، إذ كان (عبد الكريم) يرى نفسه، حين تُضاف إليه الة (البزق)، عملاقاً يزدري أعظم المتجبرين في زمانه من أمراء السلطة، وأمراء

---

(١) انظر: نجار، علي حسني: حول فراش الأمير. وزارة الثقافة. دمشق. ١٩٩٧. ص٥.

(٢) هو أشهر القوالب الكلاسيكية في الموسيقا الغربية، ويتألف من أربع حركات، وتبنى عليه الحركة الأولى في السيمفونية الكلاسيكية.

رأس المال. ويروق له أن يتحداهم، ويتيه بنفسه عجباً أمامهم، كأنه يُسرّ قول (الأخطل التغلبي):

خرجت أجرُّ الذيل كبراً كأنني   عليك أميرَ المؤمنين أميرُ

وثمة شواهد شتى من سيرة (عبد الكريم)، هي أمثولة في الكبرياء التي تجابه بها الموهبةُ عنجهيةَ المال والسلطان:

ذات يوم دعاه (فخري البارودي)[1] إلى دارته بدمشق، وقد سبقه إليها سراة المدينة من الوزراء والأعيان، جاؤوا ليستمعوا إلى المعجزة الصغير... تعمد (عبد الكريم) الحضور متأخراً، وأقبل في حلّة فاخرة، حاملاً عصاه بيمينه، فسلّم دون تملق، واتخذ من المجلس موضع الصدارة، ثم وضع رجلاً على رجل.

بعد تناول العشاء طلب إليه مضيفه أن يؤنس الحضور بشيءٍ من فنّه، فأبى، ورجاه الآخرون فأصرّ على الرفض، ثم قال: نجلس معاً ونتسامر، مرةً بعد أخرى، فإذا أصبحنا أصدقاء، «عندها افعل ما يروق لي»[2].

ومثلما يحلو لأمير البزق أن يكسر صلف الارستقراطية، يحلو له أن يتحدى غطرسة السلطة المستبدة. فقد أرسل الزعيم (حسني الزعيم)، صاحب الانقلاب السوري الأول عام ١٩٤٩، عدداً من رجاله لإحضار (عبد الكريم) في الحال، وعندما مثل أمامه، قال (أمير البزق): أترسل كل طويل من رجالك لجلب قصير مثلي! فأبدى (الزعيم) رغبته في الاستماع إلى عزف الأمير. فسأله الأمير: وإذا رغبت عن العزف، فأجاب الزعيم: تعود إلى بيتك. فقال (عبد الكريم): «إذاً دعهم يعودون بي مثلما جاؤوا»)[3].

(١) الوجيه الشامي المعروف، وأحد رعاة الفن في سوريا أواسط القرن العشرين.

(٢) نجار: حول فراش الأمير. ص ٢٨.

(٣) م. س. ص ٤٢.

لقد كان صعباً على أمير البزق أن يجبر آلته على العزف مقهورةً ذليلة.

إنه الإباء الذي كبر به الجسد الضئيل، وعزّت به الموهبة الفذّة، فردّ بهما الإهانة على أصحابها، وانتزع منهم الاحترام انتزاعاً. فقد قوبل مرةً، في دار الأوبرا المصرية، وهو مقبل على العزف، بضحكاتٍ ساخرة من هذا الطرف أو ذاك، فما كان منه إلاّ أن خلع حذاءه، ووضع آلة البزق على حضنه، وأخذ يعزف بأصابع قدمه! وأعاد الكرة مرةً أخرى في بريطانيا أمام الجمهور الانجليزي، فعزف النشيد الملكي البريطاني بريشةٍ بين اصبعي قدمه اليمنى، فوقف الجميع احتراماً لنشيدهم الوطني، وإكباراً للفنان)[1].

ولعل نسمةً من روح (اسحق الموصلي))[2] قد سرت في جسد (عبد الكريم)، إذ كان يعزف مرةً في مصر أمام جمهور واسع، وفي حضور لفيف من كبار الفنانين، فاستقر اصبعه، غفلةً، على علامةٍ ناشزة، فما كان منه إلاّ أن استدرك الموقف سريعاً، وبدون أي ارتباك «وبنى على هذه العلامة نغمةً ثانية وثالثة، وبدأ يبني حولها ويدور حتى انتهى كما بدأ»[3]. فتقدم إليه (يوسف وهبي)، عميد المسرح المصري، وهنّأه قائلاً: لقد فعلت شيئاً لم يفعله فنان من قبلك!

لقد كانت حياة ذلك الجسد الصغير، بما فاضت به من إبداع العقل والوجدان، حياة عملاق، بكل معايير العملقة الحقيقية.

وليست القزامة فحسب هي ما يجمع بين (محمد عبد الكريم) و(تولوزلوتريك)، على بعد الشقة واختلاف الزمن. فثمة جامع أعظم شأناً هو العبقرية المتمردة.

---

(١) م. س ص ٥٧.

(٢) هو أعظم موسيقي العصر العباسي، استطاع - كما جاء في (الأغاني) للأصبهاني - أن يعزف على آلة العود، وقد أفسد دوزانها، دون أن يشعر السامعون بأي خلل!.

(٣) م. س ص ٢٢.

كان (لوتريك ١٨٦٤-١٩٠١)، الفنان التشكيلي الفرنسي، ابناً لأسرة ارستقراطية من الجنوب الغربي لفرنسا. انتقل إلى (باريس)، عاصمة الفنون والثقافة في عصره، ولمّا يبلغ الثامنة عشر. وربما دفعته قزامته وسحنته الدميمة إلى خلع زخرف الارستقراطية، والتحلل من تقاليدها، ومعاشرة الكائنات البشرية التي تعيش في (القاع) الاجتماعي، ويعجّ بها حي (مونمارتر) الشهير في باريس). فأفصح قلمه وفرشاته عن بؤس البغايا المتعبات، ودخيلة مهرج السيرك الذي يمتهنه الاضحاك الزائف، وصوّر بهما صخب الحانات، وهموم اللحظات العابرة في كواليس المسارح، وتحدث، بلغة اللون والخط، عن أولئك المحطمين الذين يعيشون حياة عبثية على قارعة المجتمع، ومنهم من طحنته آلة المجتمع الصناعي المؤتمر بنزوات رأس المال.

لقد أخرج (لوترك) الفن التشكيلي من الصالون إلى الشارع.. إلى ذلك الواقع الذي يترفع عنه البرجوازيون، وينكرونه، ويمتهنونه. ونقل شخصياته المحببة من زوايا الهوامش المنبوذة إلى صالات العرض الراقية، ومن ثم إلى المتاحف.

وقدمت له موهبته في الطباعة الحجرية تقنية هامةً، وظفها خير توظيف في التعبير عن فنه المتميز من خلال الملْصق[1].

وكان عليه أن يحدث نقلةً في تقنية التصوير يستطيع بها استبطان شخصياته المفعمة بالتناقضات. وهل غير (الكاريكاتير) بقادر على تحسس تلك التناقضات، وتجسيمها ودراستها.

ولم يكن (الكاريكاتير)، في منظور (لوتريك)، تشويهاً مصطنعاً لشخصياته، وإنما قراءة لحقيقتهم. فالواقع، في المجتمع الذي يستلب كائناته ويهمشها ويمزقها، هوفعل كاريكاتيري يمسخ الشخصية من الداخل قبل أن يسمها من الخارج، فيحولها إلى شبحٍ شائه، أحسن (لوترك) تصويره كما لم يفعل أحد

(١) انظر هنري تولوز لوتريك. ترجمة محمد دنيا. مجلة الحياة التشكيلية. عدد ٥٧/ ٥٨. دمشق ١٩٩٧ ص ١٩٢.



هنري لوترك : مهرج السيرك

من قبل، اللهم سوى (دوميه)، أعظم الواقعيين في القرن التاسع عشر، وإليه تنتهي بعض جذور (لوتريك).

ولعل (الدمامة) الاجتماعية التي صورها (لوتريك)، كاشفاً عن خباياها، بحلوها ومرها، قد مثّلت اسقاطاً لما عاناه من الدمامة والشوه، وما أرّقه صبياً وشاباً.. وربما كانت خطوطه الحادة، بقسوتها وجرأتها، نوعاً من الاحتجاج، المبطن والمحوّل، على قدره الذي حكم عليه بالقزامة، وأخلّ بتناسبات جسده.

ومثلما ازدرى (محمد عبد الكريم) الغطرسة الارستقراطية فعل (تولوز لوتريك)، معرضاً عن أوانس (رينوار)[1] المدللات، وسيّداته البرجوازيات المنعّمات والمكتنزات، التقط (لوتريك) موديلاته النسائية من حضيض حي (مونمارتر): «نينا (الجرادة)، ، جورجين (سيئة السيرة)، ونيني (طائشة الساقين)، والمهرجة (شاو – أو – كاو) و (النهمة) الشهيرة»[2]... تلك كانت «أميراته» الأثيرات، و «مواطن غرامياته».

لقد أثرى ذلك القزم العملاق مفهوم الجمال حينما خلع عليه ديناميكية الخط وقوته وصفاء ألوانه، بدلاء من الحذلقة الجمالية. وجعل من حيوية الواقع الجياش بتناقضاته ومرارته، عوضاً عن التزيين المبتذل لكل ما هو سطحي وزائف. فتخطى بتفرده مذهب معاصريه من الانطباعيين، وغادر بهجتهم اللونية إلى غنى الخط وفاعليته ليرتفع بهما من واسطة للتجديد الشكلي إلى أداة للتعبير الواقعي ذات أبعاد لا تستنفد.

«ترك لوتريك ستمئة لوحة ثمينه، وثلاثمئة وثلاثين لوحة طباعية، وإحدى وثلاثين ملصقة أعيد نسخها على نطاق واسع، وآلاف الرسوم.. وبعض المنحوتات...». وحسبه ذلك عملاً جباراً أنجزه عبر حياةٍ قصيرة عاصفة.

---

(١) فنان فرنسي شهير، من روّاد المذهب الانطباعي في القرن التاسع عشر.
(٢) م. س ص ١٩٣.

الفصل الثالث

إيقاعات المسخ

كمال نسبوي

ترسم الأسطورة والحكاية الشعبية أبطالها في أجمل صورة إنسانية، وهي الصورة التي تحقق تناسباً مثالياً بين أعضاء الجسم، واتساقاً لا خلل فيه بين معالم الوجه. . ويخضع ذلك التناسب والاتساق إلى إيقاع نسبوي قد يختلف من عصر إلى آخر، ومن شعبٍ إلى سواه، لينم عن أصالة الذوق الشعبي هنا وهناك، وعن تطور ذلك الذوق. وهو يعكس، في المحصلة، توازناً وتآثراً بين ما هو موروث وما هو مألوف، وما أضافته الثقافة.

بل إن أصحاب الأساطير والحكايات، صعدوا بالنموذج الإنساني القائم على التناسب الأمثل، إلى عالم الآلهة فأضفوه على صور الأرباب. كما في ميثولوجيا بلاد الرافدين والشام وبلاد الإغريق. وما تزال (ڤينوس) أو (افروديت)، كما صورها المثّالون الإغريق والرومان، نموذجاً للتناسب المحكم، وللإيقاع الذي تعتدل فيه المقاييس.

وحين أراد (ميكل أنجلو) أن يصور (داوود)، في تمثاله الشهير، لم يجد في جعبته سوى معايير الجمال والكمال الإنسانيين، والقائمة على إيقاعات التناسب

المألوفة في عصره. ويعلم الله كيف كانت صورة (داوود) على الحقيقة ... وما كان للمثّال الإيطالي العظيم أن يرسم ملامح تلك الصورة بما ينافي الذوق السائد، ولو فعل لنزلت به اللعنات الكهنوتية من كل صوب، كما حدث للفنان الإسباني الكبير (الغريكو) الذي حاول أن يصور السيد المسيح بغير المعايير الأيقونية.

وربما بلغ الإعجاب بكمال التكوين الإنساني، وبالتناسب الإيقاعي الذي يقوم عليه، حداً دفع إلى القول بأن الله قد صاغ الإنسان على صورته ... بل ودعا الصوفي الإسلامي (الحلاّج) إلى أن يهيم حباً بتلك الصورة التي حلّت فيه. فيما اكتفى الوحدتي الإندلسي (محي الدين بن عربي) باجتلاء ذلك الجمال الإلهي وقد تجسد في أرق الكائنات كبنات حواء، فنظم ديواناً كاملاً دعاه (ترجمان الأشواق)[1]، يشبب فيه (بالنظام)، الغادة التي التقاها بمكة، وقد رأى فيها صورة من صور الجمال اللانهائي الذي نشده (ابن عربي) في جميع الكائنات:

لقد صار قلبي قابلاً كلّ صورة ... فمرعى لغزلانٍ ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائفٍ ... وألواح توارةٍ ومصحف قرآن
ادين بدين الحب أنى توجهت ... ركائبه فالحب ديني وإيماني

أما الشاعر العباسي (ديك الجن الحمصي) فلا يكترث كثيراً لما ألفه الناس من إيقاعات جمالية، فالإيقاع العميق الذي يهتزّ له، إنما هو إيقاع الحياة:

أنا من قولي: مليحٌ ... أو قبيحٌ مستريحُ
كل من يمشي على وجـ ------ ـه الثرى عندي مليحُ
حدّ ما يُعشق عندي ... حيوانٌ فيه روح[2]

---

(١) انظر: عفيفي، أبو العلا: التصوف، الثورة الروحية في الإسلام. دار الشعب. بيروت. ص ٢٢٤.

(٢) ديوان ديك الجن الحمص. تحقيق عبد المعين الملوحي. . ص ١١٩.

وفي هذا العشق الشامل لصور الحياة، بثرائها الذي لا يُحدّ، تتناغم إيقاعات التناسب وتتنافر، تتفاعل وتتفرد، في هارمونيةٍ بهيجة لا تنفد جدِتها.

لكن الحكاية الشعبية، مثلها مثل الأسطورة، لا تقنع بمذهب ديك الجن. فهي تلتمس الجمال محسوساً مرسوماً كما يشتهي السامع والقاريء، أو كما يبتكر الراوية. فإذا يُفتح الباب للحمّال في حكاية (الحمّال والبنات) من حكايا الليالي الألف، تظهر صبيةٌ «رشيقة القد، قاعدة النهد، ذات حسن وجمال، وعيون كعيون الغزلان، وحواجب كهلال رمضان، وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان، ووجه كالبدر في الإشراق، ونهدين كرمانتين، وبطن مطوي تحت الثياب»[1].

وفي هذه الصورة الحسية، التي يرسمها ناسج الحكاية، يستعير من الكائنات أجمل ما فيها ليصوغ تكويناً إنسانياً بديعاً. فهل إن اجتماع العناصر الجميلة جميلٌ ضرورة؟.

تقف القبيحة أمام مرآتها فتضع الخمار دون عينيها وتتأمل فيهما فتقول: عيناي جميلتان. ثم تنتقل إلى أنفها فتراه دقيقاً لطيفاً فتقول: وأنفي جميل، ثم تهبط إلى فمها فلا تجد فيه عيباً فتقول: وفمي جميل... ثم تخاطب مرآتها قائلة: كل جزء في وجهي جميل، فلماذا يقولون إني قبيحة.

لقد فات المسكينةَ أن ناظم الجمال هو تناسب الأجزاء وليس جمالها، فما من شيء جميلٍ في ذاته. وإنما يكتسب الجمال أو القبح من علاقته بسواه، ومن الجدل الذي يحكم ارتباط الجزء بالكل. . فالجمال في النهاية هو علاقة.

خلل إيقاعي

وإذا كان التناسب ناظم الجمال. فإن القبح إخلال بذلك التناسب. . وقد

(١) ألف ليلة وليلة. مجلد ١ ... ص ٣٤-٣٥.

ينشأ الخلل عن نقصٍ في عضوٍ أو زيادة غير مألوفة فيه، أو تحوير في شكله. . وربما نشأ عن تنافرٍ في علاقة الأجزاء بعضها ببعض، أو في نسبة الجزء إلى الكل. . لكن أي انحراف عن التناسب لا يُدرك دون الموازنة بينه وبين الحال السوية.

وتحفل الأساطير، لدى مختلف الشعوب، بالكائنات التي ينحرف تكوينها الجسدي عن النسب المألوفة في عالم الإنسان أو دنيا الحيوان، بما ينافي الذوق الإنساني. وهي تمثل في العادة قوى شريرة، يتطابق فيها الشكل والمحتوى... ومن شأن هذا الخلل النسبوي الذي تعافه النفس، أن يساعد على نبذ الشر المقرون بتلك الصور!

وقد ينطوي تشويه النسب أو تضخيمها، في الأسطورة، على بعدٍ ديني أو أخلاقي، يقوم على إثارة الخوف من القوى الغيبية، أو من قوى الطبيعة المؤلهة، حين تصوِّر تلك القوى كمردَة جبارة ذات تكوين مرعب.

يكفي، مثلاً، أن تُعملقَ الإنسان، ثم تكسر الإيقاع النسبي المتمثل في التناظر، فتبدل عيناً واحدةً باثنتين، وتضعها وسط الجبهة... وهذا ما صنعه نُسّاج الأساطير الإغريقية بالمردَة (السيكلوب)، وهم من أبناء (أورانوس-السماء) و(جي- الأرض) كبيري آلهة الأولمب، قبل كرونوس وزيوس. وقد خشي (أورانوس) القوةَ الجبارة التي امتلكها السيكلوب، شأن سواهم من أبنائه الكُثر، فكان يلقي بهم جميعاً في وهدة (تارتاروس: Tartarus)، حيث لا أمل لهم بالنجاة[1].

وأمضى الجبابرة السيكلوب دهراً في تلك الوهدة، حتى حررهم منها (زيوس) حفيد أورانوس، على أن يساندوه لأنتزاع عرش الأولمب من أبيه كرونوس (الزمن).

---

(١) انظر: دريني خشبة: أساطير الحب والجمال عند اليونان مجلد ١ ... ص ٣٦.

ولعل هذه الصفقة بين السيكلوب وزيوس، كانت أولى الصفقات (البرجماتية) في التاريخ الأسطوري حيث الخدمة تقدم لقاء الخدمة، دون أن يعبأ الطرفان بالقيمة الأخلاقية لهذه الخدمة أو تلك.

وكان من سوء حظ (أوديسيوس)، بطل الملحمة الهوميرية، أن نزل وصحبه في جزيرةٍ يعمرها (السيكلوب) من أبناء (بوسَايدون) إله البحر، وأقدم على سمل عين أحدهم اتقاءً لبطشه، فكان في ذلك هلاكُ أصحابه فيما بعد، وضلاله في متاهات البحر[١].

لكن العين الواحدة، على خروجها عن الإيقاع النسبي، تبقى زينةً لوجه السيكلوب، فثمة ما هو أنكى. إذا إن ثلاثة من إناث (السيكلوب) أولئك، لا يمتلكن جميعاً سوى عين واحدة يتداولنهاوفق الإيقاع النسبي ($\frac{1}{3}$). فتضعها الواحدة منهن ثلثاً من اليوم في حفرةٍ غائرةٍ في جبينها إلى أن تحين نوبة أختها[٢].. وبتلك العين الوحيدة يرصدن ما يحدث في الدنيا كلها، على مدار اليوم، مهما بُعد ودقّ. إنهن (الجرييا) اللواتي يعشن في كهفٍ مظلم، في منتأىً من الأرض بعيد.

على أن خروجهن عن الإيقاع النسبي لا يقتصر على العين، ففي أجسادهن شَوه يمجّهُ البصر، بل ولهنّ، شأن العين، سنٌ واحدة يتبادلنها.

* حقاً إن العين الواحدة مبعث للخوف. فهل تبعث السكينةَ إذا تضاعفت ثلاثاً مثلما يولّد الضدُّ ضَده؟ ... خبرُ ذلك عند الهندوس الذين أنعموا على الههم الكبير (شيفا) بثلاثة أعين. وهم لا يرون فيها خللاً إيقاعياً، خاصةً إذا توسطت الثالثةُ الجبين وحققت الاثنتان إيقاع التناظر النصفي.. وبتلك الأعين، يجلس (شيفا) فوق شعاف الهيمالايا مستغرقاً في التأمل، وقد انبثقت من عقدة شعره المسترسل مياهُ الغانج المقدس[٣].

---

(١) انظر: خشبة، دريني: الأوديسه (لهوميروس). مكتبة النهضة. مصر ١٩٦٠.

(٢) انظر: خشبة، دويني: أساطير الحب والجمال... مجلد ١. ص ١٤٢.

(٣) انظر: رامايانا... ص ١٠٦.

ولا شك أن (شيفا) قادر على أن يكلأ بعينيه المتناظرتين رعاياه من الزهاد والنسّاك، وأن يمتعهما بالطقوس الراقصة في المعابد. لكنه، بعينه الثالثة، يبصر ما لا يبصر سواه، فهي مفتاح الحكمة والبصيرة النافذة.

* ويبدو أن العين الفريدة التي التمعت على جماجم (السيكلوب)، وثلاثية (شيفا) البصرية، قد التقتا دون موعد، بعد قرون طويلة، في الحكاية الشعبية الروسية. فأي إيقاعٍ ذلك الذي يولده هذا الاجتماع، وقد توسطته الحال السوية، فإذ بنا أمام ثالوثٍ طريف: عين واحدة، عينان، ثلاثة أعين، تؤلف في تعاقبها متتالية حسابية، وكفى بها إيقاعاً. وقد قُدِّر للصغيرة (هاڤرو شيتشكا) أن تستكشف أبعاد ذلك الإيقاع. فهل كان خيراً لها أم شراً؟.

لقد شاء لها حظها العاثر أن تعمل خادمةً لدى أسرةٍ من غلاظ القلوب، لا يعرفون للرأفة معنى. وكان لدى تلك الأسرة ثلاث بنات: كبراهن ذات عين واحدة. والوسطى ذات اثنتين. في حين تملك صغراهن ثلاث أعين.

وربما وجدت (هاڤروشيتشكا) بعض التسلية في النظر إلى هذه الثلاثية العجيبة. لكنها لا تجد الوقت، فهي تعمل طيلة النهار دون أن تلقى من سيدتها سوى التعنيف والاذلال. فإذا سنحت لها فرصة، جرت إلى البقرة (برندليد) في الحقل تبثها أحزانها وتنشد بعض السلوى... لقد كان على (هاڤروشيتشكا) أن تغزل خمسة مغازل كل يوم وتحوكها، وهو ما يعجز عنه أمهر الحائكين. ولما كانت بقرة الحكاية ذات قلبٍ كبير ولسان فصيح لا يشينه الخوار، فقد أنصتت بكل جوارحها لتلك الصغيرة، ثم قالت لها: لا تبتئسي وقرّي عيناً، فإن غزلك سيكون جاهزاً للتو. كل ما عليك فعله أن تدخلي في أذني هذه لتخرجي من تلك!

ودُهشت سيّدة المنزل عندما رجعت (هاڤروشيتشكا) بالغزل وقد صار نسيجاً، فأعطتها مزيداً من الغزل فأنجزته أيضاً في (مشغل) البقرة العجيب.

ولعب الفأر -كما يقال- في عبِّ السيدة: ما سرُّ هذه الفتاة الماكرة؟ وطلبت إلى ابنتها الكبرى ذات العين الواحدة أن ترافق (هاڤروشيتشكا) إلى الحقل حين تخرج بغزلها، لعلها تكتشف الحيلة الخفيّة. لكن ذات العين الواحدة انصرفت إلى اللعب في الحقل، ثم استلقت مجهدةً فوق العشب.. ودنت منها (هاڤروشيتشكا) وأخذت تتمتم: نامي أيتها العين الصغيرة.. نامي.. نامي. فأغمضت جفنيها واستغرقت في السبات. فقامت (هاڤروشيتشكا) إلى بقرتها فأتمت الغزل والحوك، وعادت به إلى سيدتها.

وغضبت السيّدة على ابنتها ذات العين الواحدة. لكنها كظمت غيظها وأرسلت ابنتها الوسطى ذات العينين، فحدث لها ما حدث لأختها. وهدهدتها الترنيمة السحرية:

«نامي أيتها العين الصغيرة. نامي أيتها العين الثانية» فأغمضتا...

وعادت ذات العينين إلى أمها بخفي حُنين. فكظمت هذه غيظها مرةً أخرى وأرسلت ابنتها الصغرى ذات الأعين الثلاث... ولما كانت (هاڤروشيتشكا)، كسائر بنات حوّاء، مولّفةً على إيقاع التناظر النصفي، فقد نسيت في ترنيمتها أن تأمر العين الثالثة بالنوم، فأغفت عينان، وبقيت الثالثة صاحيةً ترى ما يحدث بين (هاڤروشيتشكا) وصديقتها البقرة... وهكذا كشفت تلك العين الناشزة ما استتر من أمر الصبية الصغيرة. فصدر حكم ربة المنزل بذبح البقرة، فصدع فيه زوجها المطيع دون تذمر. فأمست البقرة ذبيحةً تُطبخ في القدور.

لكن (هاڤروشيتشكا) المحزونة ابت أن تذوق فلذةً من لحمها. ثم قامت فجمعت عظامها ودفنتها في ركنٍ من الحديقة، وسهرت على أن ترويها بالماء كل يوم.. وكم كانت دهشتها عظيمةً حين نبتت من رم تلك العظام شجرةُ تفاح عجيبة، يقطر تفاحها شهداً، وتصطفق غصونها بالفضة، ويوسوس في أوراقها الذهب. وهي منيعة على كل مجتنٍ سوى (هاڤروشيتشكا).

وربما سمعت هذه الصبية، عبر عروق الشجرة، صوت بقرتها المحبوبة، وهي تسرّ إليها بمكنون فؤادها، فتغرورق عيناها الجميلتان بالدموع... إنها بقرتها، لا ريب، قد عادت إلى الحياة بعد أن أبدلت تناسباً بتناسبٍ وإيقاعاً بإيقاع.. ومثلما كانت سعداً عليها في إيقاعها البقري، كانت بشير سعادتها في إيقاعها الشجري. فيما آبت بالخسران كاسراتُ الإيقاع من ذوات العين الواحدة، والأعين الثلاث، والعينين(١).

إيقاعات شيطانية

وقد يبلغ الخروج عن الإيقاع النسبي حداً يزول فيه التناظر زوالاً كاملاً من الجسد الإنساني، فلا يبقى إلاّ شقٌ من شقين. ويمثل هذا الشق الواحد ولد الكاهن الجاهلي الخرافي (شق) الذي يعلم «ما حلّ وما دقّ».

و(شق) ذاك هو -كما يُزعم- ابن أنمار بن نزار. ولم يكن يملك سوى يدٍ واحدة ورجل واحدة وعين واحدة(٢). ولم يكن يبزه في الخلقة الشوهاء سوى (سطيح) بن مازن بن غسان، وهو ندّهُ في الكهانة أيام الجاهلية. وكان «يدرج كما يدرج الثوب، ولا عظم فيه إلاّ الجمجمة».

وربما أضاف بعضهم إلى هذين الكاهنين ما ليس فيهما، فقال بأنهما شخصان بلا رأس ولا عنق... وما داما قد خرقا تناسب الجسم الإنساني خرقاً بليغاً فقد أهلهما ذلك لامتهان الكهانة. وقيل بأن (كسرى) قد استدعاهما لتفسير رؤياه.. بل إن (شقاً) قد تنبأ بأن الأحباش سوف يغزون اليمن. ثم يظهر (سيف بن ذي يزن)(٣).

---

(١) انظر: ALYONUSHKA Russion Folk Tales Progress Publishers 1980. p.42-45

(٢) انظر: عبد الحكيم، شوقي: الفولكلور والأساطير العربية. دار ابن خلدون ط٢ ١٩٨٣. ص ١٢٦.

(٣) انظر: الطبري: تاريخ الطبري مجلد ٢ دار سويدان.. بيروت. ص ١١٣.

هل الكهانة الهام من عند الله أم وسوسة من الشيطان! وهل يضع الله سرّه في خلقة شوهاء كخلقة (سطيح) أو خلقة (شق)، وهو الجميل الذي يحب الجمال! . . بل إن (ابليس) نفسه، وهو رأس الشياطين، إنما مسخه الله شيطاناً رجيماً، وكان من قبل، كما يروى، ملكاً من قبيل الجن، خازناً على الجنان، وله سلطان في سماء الدنيا، وسلطان على الأرض. وحين عصى مسخه الله شيطاناً[1] فهو يوسوس في الصدور إلى قيام الساعة.

* ولا تقوم الساعة، في المعتقدات الشائعة، دون نُذر، ومن تلك ظهور الدجّال الذي ينتحل دور الإمام أو المسيح المنتظر. لكن ثمة علامة تفضحه، وينبغي أن تخلّ تلك العلاقة بالتناسب الذي ينظم هيئة الإنسان، كأن يكون ذاعين واحدة. وهل هنالك أشهر من الدجال الأعور أو أعور الدجال!

وربما استطاع الدجال إخفاء الخلل النسبي في مقاييس وجهه أو جسده. لكنه لن يستطيع، أغلب الظن، أن يخفي مآربه طويلاً، ولو امتلك لساناً ذَرِباً كاللسان الذي منحه (ابن المقفع) أو (بيديا) لصنيعتهما (دمنة) في المؤلَّف الشهير (كليلة ودمنة). وبذلك اللسان كاد(دمنة) أن ينجو من تهمة الكيد للثور، وزير الأسد وصفيُّه، الذي قتله الأسد ظلماً بعد أن أوقع (دمنةُ) بينهما.

وفي ظني أن (دمنة) المحتال يملك من الصفات ما يؤهله لأن يلعب دور الدجال الأعور في عالم الغابة. ولا ينقصه حتى الخلل في الإيقاع النسبي. وقد كشف عن تلك الصفات صاحبُ مائدة الأسد، فجهر بالقول أمام القضاة الذين يحاكمون (دمنة):

«إن العلماء قد قالوا أن من صغرت عينه اليسرى، ومال أنفه بعض الميل إلى شقِّه الأيمن، وبَعُد ما بين حاجبيه، وكانت منابت شعر جسده ثلاث شعراتٍ ثلاث

(١) الطبري . . . مجلد ١. ص ٨٢.

شـــعـرات ... فإن ذلك مسـتـجـمـع للغدر وطباع الآثـام والبغي على الصالحين. وهذه العلامات كلُها في دمنة»[1] وهل بعد هذه العلائم من قول، خاصة إذا أتت من العلماء؟!

إلاّ أنّ للدجال صولة. وما كان لسان دمنة بخاذله. فدبّج رداً قوي الحجة، أسكت صاحب المائدة، وقال في ما قال:

«لو كانت هذه العلامات التي ذكرتها وأشباهها يصاب به العدل والمعرفة بالحق، لم يتكلف الناس الحجج ... وإذاً ما كان لأحدٍ حمدٌ في احسانٍ ولا كان عليه سبيل في إساءة. لأن أحداً لا يقدر أن يغيّر العلامات التي لها يعمل ما يعمل، ولما كان جزاءُ أهل الإحسان أو جزاء أهل الفجور إلاّ على هذه العلامات..»

ولكن هيهات أن ينفع اللسان حين ظهور البيّنة. فمثلما نسج لسانُ (دمنة) المكيدةَ للثور، وتملقّ به الملك حتى استماله أو أوشك. فقد أودت به سقطاته، فكان هلاكه.

* وإذا كان الإخلال بالإيقاع النسبي قمينٌ بالدجالين، عوراً كانوا أم أسوياء، فما بالُك بالعفاريت.. وهل يمكن لعفريت حقيقي أن يمتلك التناسب الذي يحوزه بنو الإنسان؟ اللهم إلاّ انتحالاً. ولكم انتحل العفريت هيئة موظف كبير أو سمسار عقارات أو استعار زي كاهن وقور ... فإذا عاد إلى صورته التي براه الله عليها بانت بشاعته لكل ذي عينين.

تشهد على ذلك حكاية الملك (قمر الزمان ابن الملك شهرمان). ففي الليلة (٢١١) من ليالي شهرزاد الألف يجتمع العفريتان (دهنش) و(ميمونة) فوق السرير الذي ينام فيه محظياهما: الأمير الشاب (قمر الزمان) والأميرة الصبية (بدور)، ولا يعلمان من أمرهما شيئاً.. ويدور جدال طريف بين العفريتين: أيهما أجمل،

---

(١) بيدبا– ابن المقفع: كليلة ودمنه. مطبعة الآباء اليسوعيين. بيروت ١٩٢٣. ص ١١٩.

(قمر الزمان) الذي تعشقه (ميمونة)، أم (بدور) التي يتعشقها (دهنش). ويعرض كلٌ بيناته، إلى أن يبلغ الخلاف بينهما مبلغاً يحتاج الفصلُ فيه إلى حكمٍ عدل. ولم يكن ذلك الحكم سوى عفريت يُدعى (قشقش). وهو اسمٌ على مسمى: فصاحبه «أعور أجرب، عيناه مشقوقتان في وجهه بالطول، وفي رأسه سبعة قرون، وله أربع ذاوئب من الشعر مسترسلة إلى الأرض، ويداه مثل يدي القطرب، له أظفار الأسد، ورجلان كرجلي الفيل، وحوافر كحوافر الحمار»[1].

وهل لمخلوق كهذا أن يدعى سوى (قشقش).

ومن العجب أن يُطلب مثلُه حكماً ليفصل في مسألةٍ جمالية، وقد مُسخت فيه كل نسب الجمال! والأعجب أن قشقشاً قدّم حكماً متوازناً نمّ عن ذوق جمالي رفيع. فقد قال: إن أحدهما لا يفضل الآخر. وإنما هما ندّان في الحسن والبهجة والكمال. مما يدل على أن الخلل النسبوي الذي طُبع عليه العفاريت، لم يطبع أذواقهم الجمالية. وهو أمرٌ يدعو إلى التأمل! كما يدعو إلى التأمل ما فعله مبدعو الليالي الألف بخلقة قشقش حين (عفرتوه).

لقد جمعوا عدة صفاتٍ من بني الإنس وبني الحيوان، صفة من هنا وأخرى من هناك، ففصلوا كل عضوٍ من منظومته المتسقة، واصطنعوا تركيباً هجيناً يعوزه التناسب الإيقاعي الذي تقوم عليه بُنى الكائنات الحيّة جميعاً... ويشبه ذلك جمعاً عشوائياً لعدد من الأنغام الموسيقية ذات المقامات أو الإيقاعات المختلفة، في عمل موسيقي واحد، فيبدو نشازاً مفتقراً إلى الناظم الإيقاعي الواحد.

وإذا أغضينا عن عين قشقش العوراء، وقد أغنانا أعور الدجال عن المزيد، فإن ما قامت به (شهرزاد) من تدوير شقِ العين نحو تسعين درجة، ليتحول من شقٍ عرضي إلى شق طولي، قد أظهران كسر التناسب لا يأتي من التشويه فقط وإنما من

(١) ألف ليله. مجلد ١. ص ٥٢٢.

الدوران الهندسي، وهو تحويل رياضي شهير اكتشفته شهرزاد وأخضعت عفاريتها إليه قبل أن يريّضه رياضيو العصر الحديث.

* وليس للعفريت أو الشيطان وطن، شأنه شأن رأس المال. ولا يظنّن أحد أن الشيطان الذي يجوس الطرقات المظلمة في قرية (ديكانكا) الروسية هو أكثر (وسامةً) من عفاريت شهرزاد في أزقة بغداد. سوى أنه قد ينتحل صورة عازف (البَلالَيكا)[1] لا (الطنبور)، ويخفي قرنيه بقبعةٍ قوازقيه لا بعمامةٍ مكوَّرة.

هوذا مربي النحل الأوكراني: (بانكو) الأحمر الشعر، الذي أوكل إليه (نيقولاي غوغول) دور الراوية في (الأمسيات قرب قرية ديكانكا) يفاجيء الشيطان في حكايةٍ من حكاياه الممتعة فيرسم على عجلٍ صورته القبيحة:

«كان وجهه الصغير الطويل، الذي راح يتلوى ويتلفت ويتشمم في كل شيء في إلحاح لا ينقطع، ينتهي بزرٍ كالزر الذي تنتهي به خطم خنازيرنا، وبلغت ساقاه من النحافة مبلغاً لو قُدر لشيخ قرية ياريسكي أن يكون له مثلهما لكسرهما ولا شك في أول رقصة قوزاقية يؤديها».

أما الناظر إليه من الخلف فقد يلتبس الأمر عليه إذ يبدو كما لو كان وكيل النيابة ذاته في زيّه الرسمي «فقد كان له ذيل طويل مستدق الطرف كالسترات الرسميه في هذه الأيام». ولكن حاشا لوكيل النيابة أن يكون ذلك الشيطان، فقد «كانت لحية التيس التي في أسفل ذقنه والقرنان الصغيران البارزان في جبهته، ولونه الذي لا يزيد في بياضه عن لون كنّاس المداخن، أجل كان ذلك كله هو الذي يجعل المرء ينكر أنه كان.. وكيلاً لنيابة ناحية من النواحي، ويجزم أنه من الشيطان»[2].

---

(١) البلاليكا: قيثارة روسيه.

(٢) غوغول، نيقولاي: أمسيات قرب قرية ديكانكا. ترجمة إبراهيم زكي خورشيد. مطبوعات الشرق ص ١٥١.

وهكذا أنقذ بانكو الأحمر الشعر) وكيل النيابة من تلك الشبهة الشيطانية، حين أبرز السحنة الشائهة لوجه الشيطان بإيقاعها المنكر الذي يصطنع تناسباً ناشزاً بين أعضاء مستعارة من التيوس والخنازير والقرود، ومن الإنسان أيضاً.

ويملك الشيطان من الدهاء والخبث ما يجعله يتزيا بهيئةٍ بشرية جذّابة حين يشاء. لكن الويل، كل الويل، له إن رسم أحدهم شارة الصليب أو رفع إيقونة، إذ سرعان ما يسقط عن الشيطان قناعه ليظهر وجهه الشنيع.. وهذا، بالضبط، ما حدث في حفل الزفاف الذي أقامه النقيب (جوروبتس) القوزاقي لابنه في حيٍّ من أحياء (كييف). فقد أجاد أحد القوزاق في الرقص حتى استحوذ على إعجاب الحضور. إلاّ إن النقيب (جوروبتس) رفع فجأةً إيقونيتين عالياً وهمّ بتلاوة صلاة قصيرة. وإذ بسحنة القوزاقي تنقلب في الحال، فقد «ازداد أنفه كبراً، ومال على جانب وتبدل لون عينيه من السمرة إلى الاخضرار وازرقت شفتاه، وارتجف ذقنه ودقّ حتى غدا كالرمح. وأطلّت من فمه ناب، وظهرت حدبة خلف رأسه، واستحال رجلاً عجوزاً نالت منه الأيام».

وكان أن صرخ الأطفال صرخاتٍ مفزعة، فتقدم النقيب في مهابة، وصوّب إليه الإيقونتين هاتفاً: «اغرب عنا يا صورة الشيطان، فلا مكان لك هنا»[(١)].

ولولا تلك الخلقة الدميمة التي تصدعت فيها إيقاعات التناسب الإنساني. للبث الشيطاني وتلامذته من السواحر يبثون الدسائس بين بني البشر وهم في حِرزٍ حريز.

ومن اللافت للنظر أن صنعة السحر -وهي فعل شيطاني دون شك- قد برعت بها النسوة الساحرات، فتفوقن على السحَرة من الذكور، مما يشيع الرضا في صدور بنات حوّاء اللواتي يعانين الأمرين من غطرسة الذكور من أبناء آدم.. على

(١) م.س.. ص ٢١٧.

أن هاتيك الساحرات يخضعن، للأسف، مثلهن مثل أساتذتهن من الشياطين، للخلل النسبوي ذاته، كتلك الساحرة التي التقاها (باسا فريوك)، في حكاية (ليلة عيد القديس يوحنا)، وليته لم يفعل. . فقد كانت عجوزاً شمطاء «علتها الغضون والتجاعيد كأنها التفاح المطهو، وانحنى ظهرها حتى تلاقى أنفها وذقنها ككسارة البندق»[1].

ولئن بدت الساحرة لباسا فريوك قبيحة الخلقة والخلق، فإنها وجدت هوى في نفس الشيطان وقد تقمص صورة الأفّاق (بيترو)، فهتف: «يا للجمال الفاتن، وسرت في جسده رعدة».

وبهذه الرعدة أثبت الشيطان، دون أن يدري، أن معايير الجمال إنما هي معايير نسبية، وأن ما يبدو قبيحاً للإنسان، قد يبدو بديعاً للشيطان.

وللمسخ ضحايا

ومما يؤسف له أن شياطين الحكايا وأشباههم من السحرة، قد منحوا القدرة على مسخ الإنسان كائناً آخر دونه مرتبةً. وطالما عانى أبطال الأساطير والحكايات الشعبيه آلام ذلك المسخ الذي لا يُظلَم به الإنسان فحسب وإنما الكائن الآخر أيضاً، إذ تقارن صفاته بصفات الإنسان، فتبدو -في نظر الإنسان- تشويهاً للإيقاع، بينما هي، في حقيقة الأمر، حصيلة حوار جدلي بين البيئة ونزوع الكائن إلى الحياة، وقد استقر في علاقاتٍ نسبية إيقاعية. . ويعكس مفهومُ المسخ هذا الظلمَ الذي يمارسه الإنسان تجاه بني الحيوان، حين يفرض منطقه منطقاً للطبيعة كلها، وقيمه الجمالية قيماً مطلقة، وإيقاعه النسبي مقياساً للكمال.

وماذا يقول القرد في ما اعتقده عرب الجاهلية من أنه «في آخر الزمان، تأتي المرأة فتجد زوجها قد مُسخ قرداً، لأنه لا يؤمن بالقدر»[2].

(١) م. س ص ٦٧.

(٢) عبد الحكيم، شوقي: الفولكلور... ص ١٢٧.

ومن شأن رعايا عالم الجن أيضاً أن يحولّوا أنفسهم، إن أرادوا، إلى كائنات أخرى. وقد يكون القرد قميصاً لبعضهم إلى حين، لا حباً بصورة القرد، وإنما توسلاً لقضاء مآربهم.

ولا يستطيع ذو معرفة متواضعة، مثلي، أن يحدس الخلقة الحقيقية للجن، كي يحكم على ذلك التحول من صورة الجان إلى صورة القرد، هل هو تشويه للتناسب أم إصلاح له! ... وسواء كانت صورة الجن أحسن، في عين الإنسان، من صورة القرد أم أسوأ، فإن ما يجمّل هذه وتلك إنما هو المال.

والمال كان وما يزال مفتاحاً إلى ما هو مباح ومحظور. فإذا جاءك قردٌ بمال، هل يهمك إن كان ذلك القرد قرداً على الحقيقة، أم عفريتاً تخفى في صورة قرد، أم أعور الدجال ذاته؟ ومن ذا الذي يلوم (أبا محمد الكسلان)[1] الذي كان يأخذ، دون تفحصٍ، ما يأتي به القرد من مالٍ كل يوم؟ وكان هذا يصاحب أبا محمد في مأكله ومشربه، ويغيبه سحابة النهار ثم يرجع إليه بكيس فيه ألف دينار، حتى اجتمع لأبي محمد ثروة طائلة تنعم بها ما شاء له التنعم. حتى كان يومٌ نطق القرد فيه بلسان فصيح، فاعترف لأبي محمد بسرهِّ الخطير: إنه مارد من الجن، اتخذ صورة قرد، واصطفى أبا محمد، من بين سائر الخلق، ليعينه على ضيق معاشه. ! ثم قال إن له حاجة لدى أبي محمد هي خير له.

وما دامت هذه الحاجة قد شفُعت بالمال فهل لأبي محمد أن يردها؟ . . ولم يكن أبو محمدٍ هذا قد سمع آنذاك بمقولة (كارل ماركس) بأن (المال قوّاد). فانصاع لرغبة المارد القرد، فاستخدمه هذا ومالَه قوّاداً للفوز بالصبية الرائعة الحسن، ابنة الشريف، بعد أن أزال أبو محمد الطلسم الذي يحفظ الصبية (وهي عروسه) من المارد، دون أن يدري بمأربه، فاختطفها المارد أمام بصره[2]، وعاد أبو محمد يضرب كفاً بكفٍ، ولات ساعةَ مندم.

---

(١) من أبطال ألف ليلة وليلة.

(٢) انظر: ألف ليله.. مجلد ٢. ص ٧١٠-٧١٢.

ولولا إشفاق (شهرزاد) على أبي محمد، وقد صنعته، على كسله، بطلاً من أبطال لياليها، لذهب المارد بالعروس دون رجعة. .

* وليس المسخ حكراً للشياطين وسواهم من الجن، فقد شاركتهم السواحر من النسوة اللواتي تسللن إلى دنيا الأسطورة والحكاية الشعبية، فتدخلن في مسار القدر، وحولّن أحبَّ أبطال الحكايا إلى كائناتٍ قبيحة. . وهل ثمة أبشع من ذلك (الهولَة) الذي تحدثت عنه الحكاية الشعبية الروسية (الزهرة الحمراء)، وقد ظهر للتاجر الطيب الذي قادته قدماه إلى قصر (الهولة) الرائع، فاقتطف من رابية الحديقة زهرتها الحمراء التي لا أجمل منها زهرة في الدنيا، ليقدمها هدية إلى ابنته الصغرى، أجمل بناته وأحبهن إليه، وقد كانت في انتظارها على أحر من الجمر.

لكن الهولَة الوحش طلب إلى التاجر أن يُرسل ابنته تلك فديةً، إن أراد الابقاء على حياته، ووعد بألاّ يمسها بمكروه، وبأنه يريد أن تكون إنساً له في وحدته، تتنعم بما في قصره المترف من مبهجات لا نظير لها.

ورضيت الفتاة بقسمتها، فانتقلت إلى قصر الهولَة في غمضة عين، بفعل سحري كأنه (الفعل الشبحي) الذي يتحدث عن العلم الحديث. فلقيت في ذلك القصر كل مارغبت فيه، ولمست من صاحبه -دون أن تراه- كل مودة وطيب، حتى تعلقته يوماً إثر يوم، إلى أن طلبت إليه مرةً أن يسمعها صوته، فرفض إشفاقاً عليها، فألحت، فإذ بصوت «رهيب، ضارٍ، موحش، أبح، كئيب»[1] يتردد وراء الأريكة.

وفي هذا الوصف لصوت (الهولَة)، جمع الكاتب صنوف النشاز عن النسب الصوتية المألوفة والجميلة. وهل بشاعة الصوت سوى خرقٍ لتلك النسب؟ ... لكن الأدهى كان مرأى ذلك الوحش. فبعد أن عاد إلى الصبية روعها، وأنست شيئاً

(١) أدباء روس: شواطيء الأحلام. ترجمة برهان الخطيب. دار رادوغا. موسكو ١٩٨٣. ص ٢٤.

فشيئاً بذلك الصوت الذي يخفي روحاً رقيقة كما يستبطن الضدُّ ضده. رغبت في رؤية صاحب الصوت، فأنكر إيما انكار، فاستعطفته حتى رضخ، وظهر لها، وليته ما ظهر:

ذراعان معوجتان، يدان تنتهيان بالمخالب، ساقان استعارتا من الحصان قائمتيه. وظهرٌ اتخذ من سنام الجمل حدبة ... جسدٌ أوبر أشعر من الرأس حتى أخمص القدمين، ومن الفم تبرز أنياب خنزير بري، فيما الأنف معقوف كأنف العقاب، تلتمع فوقه عينا بومٍ مشؤوم.

وفي هذه الصورة اقتطعت، مرةً أخرى، أعضاءٌ من بناها المتسقة في هذا الكائن أو ذاك، ففقدت إيقاعاتها، ثم جُمعت في تركيب جديد، فبدت ناشزةً متنافرة، لتكمل ما أشرنا إليه من جدل الجزء والكل، وحوار القبح والجمال.

إلاّ أن الحسناء التي عاينت ذلك المخلوق المرعب، ما كان لها أن تستمع إلى جدلنا هذا، فقد هالها ما رأت حتى غشي عليها، فانطرحت أرضاً، وحين أفاقت كان نشيج الوحش يملأ المكان.

ومثلما أكبرت (شهرزاد) الجمال الأنسي عن أن يستمتع به شيطان مارد، فعل ناسج حكاية (الزهرة القرمزية)، فجعل الحب يتسلل إلى قلب الصبية الحسناء فيعلق بذلك الهولة، على صورته المرعبة، وفي هذا الحب يكون خلاصها وخلاصه. فذلك الكائن المخيف لم يكن سوى أمير شاب، غضبت الساحرة الشمطاء على والده، فقامت باختطاف الأمير الصغير ومسخته وحشاً مفزعاً، وحكمت عليه بأن يبقى في هيئته الدميمة تلك حتى تلتقيه صبية حسناء تحبه على بشاعة صورته، فيبطل عندئذٍ سحر الساحرة ويعود الهولَة إلى سابق عهده، شاباً فتياً وسيماً.

ومثلما يُسقط مبدعو الحكايات ورواتها أحلامَهم على حكاياهم، يمتثل الأمير والحسناء إلى تلك الأحلام فيقبلان بالزفاف السعيد متوَّجين على مملكة مترامية الأطراف ...

* ومن العجب أن يستعير آلهة الميثولوجيا من السَحَرة تلك الفعلة الشنيعة: المسخ. لا ليؤدبوا بها أشرار الإنس والجن، وإنما ليلبوا نزواتٍ مريبة.

ها هي ذي (عشتار)، ربة الحب والخصب البابلية، تستدرج إلى حبائلها كل ذي قوةٍ ووسامة من بني البشر وبني الحيوان. وما إن تقضي وطرها منه، أو يمتنع، حتى تحكم عليه بالعذاب الأبدي. وربما راق لها أن تمسخه كائناً دونه منزلةً.

ولم يخفَ ذلك عن (جلجامش) الذي خشي أن يلقى مصير أسلافه، فخاطبها متحدياً:

«أحببتِ راعي القطيع

الذي ما انفك عن تكويم الفحم من أجلك

في كل يومٍ يذبح لك جدياً،

ولكنك ضربته فمسخته ذئباً،

يلاحقه أبناء جلدته،

وتعض كلابه ساقيه.

أحببتِ إيشولانو بستاني نخل أبيك

الذي ما انفك يجلب لك عناقيد البلح

ويقيم في كل يومٍ مائدة عامرة،

فرميته بلحظك ومضيت إليه قائلةً:

أي إيشولانو، تعال، دعنا نتمتع بقوتك

مدّ يدك والمس خصرنا

عندها، قال لك إيشولانو:

ما هذا الذي تسألين؟

ألم تخبز لي أمي؟ ألم آكل أنا؟

حتى أقرّب خبز المصيبة واللعنه

وهل تحمي من الزمهرير عيدان القصب؟

فلما سمعت منه هذا القول،

ضربته فمسخته خلداً»[1]

ولا يتورع (زيوس) نفسه، وهو كبير آلهة الأولمب، عن مسخ صورته عجلاً كي يحتال على (أوروبا)، الفتاة ذات الجمال الرائع، ابنة (اجينور) ملك فينيقية، فتمتطيه لينطلق بها إلى جزيرة (كريت)، فيتزوج بها قسراً، فتلد منه ثلاثة: مينوس، رادامنتوس، وساربيدون، هم ثمرة ذلك الاغتصاب الإلهي، فتعمر ذراريهم قارة أوروبا منذ ذلك الحين[2].

ويبدو أن اختطاف الحسناوات كان سجيّة من سجايا آلهة الأولمب. فإن (بوسيدون) شقيق (زيوس)، والإله المتوَّج على مملكة المياه، لا يرى صَغاراً في أن يتحول إلى كبشٍ ليجامع معشوقته (تيوفانه) العذراء، بعد أن سحرها شاةً وحملها إلى جزيرة (كروميسا).. ولا يأبه (بوسيدون) لإيقاع الجمال البشري الذي بسط معاييره النسبوية على عالم الآلهة، فيضحّي بذلك الإيقاع في سبيل ملذاته. ويكفيه أن يجعل من الكبش الذي تقمّصه غايةً في التناسب والإتساق، وفق المقاييس السائدة في عالم الشياه، فيتخطر أمام نعجته الفاتنة، ويغازلها حتى يسكن روعها وتسلمه نفسها، فينجب منها خروفاً، لا كالخراف، هو صاحب الفروة الذهبية التي خاض البطل الأسطوري (جاسون) أعظم المشاق للفوز بها[3].

(١) انظر: السواح، فراس: قراءة في ملحمة جلجامش... ص ١٥٢.

(٢) انظر: خشبة، دريني: أساطير الحب والجمال. مجلد١.. ص ٦٤.

(٣) انظر: المصدر نفسه ص ٧١+ ص ٢٠١.

لكن آلهة الميثولوجيا لم تلبث أن هبطت عن عروشها، ودانت للإله الواحد الأحد الذي أبطل تلك المهازل التي أساءت إلى سمعة الآلهة. فلم يمسخ أحداً بعد ذلك سوى من ساء فعله، كالطغاة من بني البشر الذي جعلوا من أنفسهم أرباباً على الرعية. ويروي (الشعبي) -وهو من الرواة العارفين- أن «أبجد، وهوز، وحطي، وكلمن، وسعفص، وقرشت، كانوا ملوكاً جبابرة، فتفكر قرشت يوماً فقال: تبارك الله أحسن الخالقين! فمسخه الله فجعله (أجدهاق)[1]».. وكفى بهذا الاسم مسخاً.. وهل يكون (الأجدهاق) سوي مخلوق دميم تصدعت فيه نسب بني البشر!.. لكن (الشعبي) يضيف إليه سبعة أرؤسٍ، لعنها الله رأساً رأساً.

مسخ معاصر

وإذا كان آلهة الميثولوجيا، وعفاريت ألف ليلة، والساحرات الشمطاوات اللواتي يسكنّ القَصص الشعبي، قد كفوا جميعاً، في هذا العصر، عن ممارسة لعبتهم المحببة، المسخ، فإن شيطاناً معاصراً من طينةٍ أخرى قد تولى هذه المهمة. وكيف لنا أن نفسر ذلك التحول المأساوي الذي حدث لـ (غريغور سامسا) بطل رواية المسخ للكاتب التشيكي الشهير (فرانز كافكا) (١٨٨٣- ١٩٢٤)، وقد أفاق ذات صباح فوجد نفسه قد مُسخ حشرةً ضخمة، دون انذارٍ من الآلهة أو إشعارٍ من العفاريت.

لقد فقد فجأةً إيقاع الصورة الإنسانية، فبدا بأطرافه الحشرية المتعددة، وجسمه المقسّم إلى فلقاتٍ قاسية، ومفرزاته الدبقة.. مخلوقاً كريهاً منفّراً لا يحتمل النظرَ إليه حتى والداه وأخته.

لماذا حدث له ذلك! لم يسأل (غريغور) نفسه هذا السؤال، ولم يجشمها عناء البحث عن مغزاه، بل استسلم إلى مصيره التعس، وكأنه قدره المرسوم، جاهداً كي يخفف عن أسرته هول ما تكابده من أسى وقلق.

---

(١) الطبري.. مجلد١. ص ١٩٥.

لكن (كافكا) الذي لم يأنف من صحبة (غريغور)، وهو صانع شخصيته، سجّل شيئاً من خواطر (غريغور)[1] التي عجز عن البوح بها بعد أن تحوّل صوته إلى صريرٍ أو فحيحٍ أو نحو ذلك. وترك لنا أن نستبطن تلك الخواطر لعلنا نهتدي إلى ملامح ذلك الشيطان الذي مسخ (غريغور) حشرةً قذرة.

وتوحي الخواطر بأن تحول (غريغور) إلى حشرة لم يبدأ صبيحة ذلك اليوم، وإنما قبله بسنين، وبأن ظهوره في صورته (الحشرية) لم يكن سوى الطفرة التي دفعت إلى الظاهر ما اعتمل في الباطن طويلاً، وجسّدت الخلل في إيقاع الروح خللاً في إيقاع الجسد. ولعل ذاك التحول قد بدأ يوم التحق (غريغور) بعمله في المؤسسة التجارية، بعد أن طُرد والده من زحام السوق مفلساً مثقلاً بالديون... وربما كان شيطان السوق أرحم من شيطان المؤسسة التجارية، فقد أمسك عن مسخ والده حشرةً، واكتفى بتحطيمه روحاً وجسداً، وافقار أسرته.

ولطالما تلبس ذاك الشيطان شخص (غريغور)، أو التقاه في غدواته.. ألم يتعرفه في الانهاك الوظيفي، وفي القسر البيروقراطي الذي لا يرحم.. ألم يره في المعارف العرضيين الذين لا يصبحون أصدقاء أبداً.. ألا يسكن الشيطان رئيسَه الصلف الذي يتحدث إليه من علٍ، وصنيعته الحمّال الذي يشي به إلى الرئيس، وطبيب الضمان الصحي الذي ينظر إلى الناس جميعاً على أنهم متمارضون أدعياء.

ألا يزوره الشيطان مراراً في الهاجس الثقيل: أن يُسرَّح من عمله. وقد يجثم على صدره طويلاً متخذاً صورة الديون التي ينوء بها كاهل والده المفلس.

وأخيراً ألم يُفقده الشيطانُ عملَه بعد أن مسخه.

---

(١) انظر: كافكا، فرانز: المسخ. ترجمة منير البعلبكي. دار العلم للملايين. ط١ بيروت ١٩٥٧. ص ٧-١٧ و(كافكا) كاتب تشيكي تناولت رواياته شخصيات قلقة مضطربة تعيش في عالم مفزع، وتعكس اغتراب الإنسان في المجتمع الأوروبي المعاصر، وخضوعه لقوى لا عقلانية متسلطة. ومن رواياته المترجمة: القضية، القصر.

ومن حسن حظ (غريغور) أنه لم يتعرف الشيطان خارج حدود مؤسسته التجارية، وقد تعملق حتى نطح السحاب بناطحاته، ومدّ ذيله فأفرخ ذيولاً تمتصّ من العالم ثروته، ولكم سحق من مسخٍ تحت عقبيه دون أن يرفّ له جفن.

ومن حسن حظنا أن (كافكا) توفي قبل عقودٍ عديدة، ولو عاش لأتم روايته تلك في عصرٍ تعولم فيه شيطان رأس المال فلم يرأف بقريبٍ أو ببعيد، حتى أولئك الذين كانوا بالأمس القريب، يعيشون خارج التاريخ، يصفقون للحكواتي يروي قصة الزير... ولصابحهم في يومٍ مشهود، فإذ بهم جميعاً، في طول الأرض وعرضها، قد صاروا إلى حشرات، في أعظم تحوّلٍ جماعي تاريخي، خارج إيقاع البيولوجيا التقليدية.

وقد يرى (كافكا) أن يجعل البشر المسوخ يستعيدون إيقاعاتهم النسبوية، وقد أمسوا حشرات لا يفضل بعضها بعضاً، لكنها إيقاعات حشرية لا بشرية، مولّفة على نظام تايلور[1] وورثته. اللهم إلاّ نخبة صغيرة من طواغيت العولمة، تعيش على عسل تلك الحشرات، وتحتفظ، إلى ما شاء شيطانها، بصورتها الإنسية التي فقدت كل صلةٍ بماضيها الإنساني.

* وكما يثير الشجنُ الشجنَ، يستدعي المسخُ الاستلاب (Alienation) وما الاستلاب (أو الاغتراب)، في هذا العصر، سوى تشويه للإيقاع الإنساني الأصيل، ومسخ عقلي وروحي يمارسه ببرود وغطرسة شيطان رأس المال.

(١) نظام تايلُر: أسلوب رأسمالي لتنظيم العمل وإدارة الإنتاج، ظهر أوائل القرن العشرين، يهدف إلى تشديد وتاثر العمل باستنزاف جهد الشغيلة وفق معايير تفوق القدرات العادية للإنسان، مما ينهك طاقة العامل. فيما يزيد من الإنتاجية ليحقق أقصى الربح لرب العمل.. وقد شهد هذا النظام تطويراً لاحقاً في أنظمة خطوط الإنتاج الضخمة، كالأسلوب الذي اختطه (هنري فورد) في مؤسسات السيارات الأميركية وسواها. وقد سخر (شارلي شابلن) من نظام تايلور وأنظمة خط الإنتاج في فيلمه الذي لا يُنسى (الأزمنة الحديثة).

لقد وجد الإنسان نفسه، منذ أن امتلك الوعي، جزءاً من الطبيعة، منها مطعمه وكساؤه: وفيها معاشه، وإليها يعود. . وكانت البنى الاجتماعية التي أنشأها ملاذه وحصنه للدفاع عن بقائه. فالعشيرة امتداد للفرد، والفرد اختزال للعشيرة. وما من حياة مادية أو روحية خارج تلك العشيرة.

ولم تكن الأدوات التي يصنعها غريبة عنه، فهي تكمل قوى جسده، وقد هذبته تلك الأدوات مثلما هذبها، وعلّمته الفن فتفنن في تكوينها. وكان نتاج عمله خلاصة ذلك الجدل الخلاّق بين فكره الثاقب وآلته الموهوبة. وفي هذا النتاج يكتشف نفسه ويتجدد، وبه يلبي حاجاته البسيطة وحاجات أسرته، فلهذا المنتوج قيمة استعمالية فحسب، ولم يغترب بعد عن منتجه متحولاً إلى سلعة تُبادَل في السوق.

في ذلك الزمن السحيق، لم يكن الإنسان يعاني، في حياته البدائية البسيطة، ما ندعوه اليوم اغتراباً أو استلاباً، إلى أن أدى إتقان أدوات العمل إلى نمو إنتاجيته، فأصبح في مقدور الإنسان أن ينتج ما يفيض عن حاجته، وهذا الفائض الذي بدأ كنعمةٍ، صار إلى نقمة، فبه ومن أجله تم استعباد الشغيلة حتى يومنا، وظهرت الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج، مما أفضى إلى الانقسام الطبقي في المجتمع، وهيّأ لنشوء الدولة كآلة قمع لتأبيد سلطة الأسياد.

كما أدى تطور أدوات الإنتاج إلى تقسيم العمل وانفصال الزراعة عن تربية الماشية، واستقلال الحرفة عنهما، وظهور الأشكال البدائية للسوق، حيث أخذ نِتاج العمل يكتسب صفة البضاعة. . . عندئذٍ، بدأت ثمرات النشاط البشري تنسلخ عن صانعها، لتقف بعيدةً عنه، مستقلةً، صنميّة، متسلطة عليه... فالعمل الإنتاجي يتحول إلى قسر، والهيئات الاجتماعية تصير إلى بنى غريبة عن الإنسان، مهيمنة على مصيره، وتفلت من يديه مواهب العلم والفن وإدارة المجتمع، لتصبح حكراً

للنخبة. أما ثمار العمل فتؤول إلى من يملك لا إلى من يُنتج. . وتتنكر له السلعة التي أنتجها فيغدو تابعاً لها، وعبداً لمعادلها النقدي الذي يزيد استلابه استلاباً.

وفي حمى السوق، الذي تصنعه السلعة والنقد، تختفي سجايا الإنسان الأصيلة، كالاستقامة، والرحمة، والبذل، ويأخذ التطاحن في سبيل الفوز بالثروة والسيطرة على السوق، بانهاك الإنسان جسداً وروحاً، وتجريده من صفاته البشرية، بل والقائه في أتون الحروب والكوارث الاقتصادية التي لا تبقي ولا تذر.

* وإذا كان الاستلاب الصارخ قد بلغ ذروته في نظام الرأسمالية المتطورة، وبخاصٍ في عصر العولمة الإمبريالية، فإن الشعور بالاستلاب قد سبق الرأسمالية بعصور، فقد تلمّسهُ (عروة الصعاليك) في مجتمع قبيلته الصغير، حيث اكتسب المال، وهو نتاج العمل الإنساني، قوّة غاشمة مستقلّة عن أصولها، فأذلّت صانع المال، وأجلّت من اغتصبه:

المال فيه مهابةٌ وتجِلّة والفقر فيه مذلّةٌ وفضوح[1]

وربما دفع ذلك الاستلاب المبكر صعلوكاً آخر هو (الشنفرى) إلى الانسلاخ عن عشيرته، وهي موئله وسنده، ليعيش اغتراباً مضاعفاً، فلا يجد بديلاً سوى وحوش البرية

ولي دونكم أهلون: سِيْد عَملّسٌ وأرقط زهلولٌ، وعرفاءُ جيألُ[2]

وللاستلاب نقلةٌ من التجسد المادي إلى التشخص الفكري، قد يمثله اغتراب المتنبي، وهو اغتراب العقل في قوم حجب لألاء الجاه وغرور السلطة عن بصائرهم مكانةَ العقل، فتقلّد الجهلة والطغاة مقاليد الأمر، وذهبت ثروة المجتمع إلى صناديق

(١) ديواناً عروة بن الورد والسموأل، دار صادر. بيروت. ص ٢٤.

(٢) السِيد العملّس: الذئب المجدّ في السير، الأرقط: من صفات النمر، الزهلول: الأملس، جيأل: من أسماء الضبع.

الارذال. وتصعّد الاستلاب من ازدراء العمل إلى تسفيه الفكر، فرأى (المتنبي) نفسه غريباً في وطنه وبين قومه:

أنا في أمّةٍ -تداركها اللهُ- غريبٌ كصالحٍ في ثمودِ[1]

ولئن ملأهمُّ المتنبي عقلَه وأفعم صدره، فران اغترابه الفردي على باصرتيه ليخفي استلاباً أوسع وأشمل، فإن (رهين المحبسين) كان أقدر على تلمس الاغتراب كهمٍ اجتماعي، فهو داء عُضال يكابده كل ذي فضل:

أولو الفضل في أوطانهم غرباء تشذُّ وتنأى عنهم القرباء[2]

ويضع (المعري) يده على أحد أسرار الاستلاب، حين يسبر ببصيرته أعماق تلك الظاهرة، فيرى التناقض بين ما وُهِب الإنسان من ثروات الطبيعة الطائلة، وما يناله من ثمرات جهده، وهو نزر يسير لا يكاد يقوم بأوده:

وحسب الفتى من ذلّة العيش إنه يروح بأدنى القوت وهو حباء

ولعلنا لا نجد أصرح من قول (أبي بكرٍ الزبيدي) تعبيراً عن صنمية المال الذي لا يستلب من الشغيّل وطنه فحسب، وإنما يمنح من يحوزه وطناً كاذباً:

الفقر في أوطانه غربةٌ والمال في الغربة أوطان[3]

* وقد نرى في الدين مسعى لتخليص الإنسان من الشعور بالاغتراب، عبر منظوماتٍ روحية تعويضية. فليس بالمستغرب أن يسير خلف (يسوع) اعداد من الفقراء والمضطهدين، وأن يستجيب كثرة منهم للدعوة الإسلامية، كبلال وياسر وسلمان وأبي ذر.

---

(١) المتنبي: ديوانه. المكتبة الثقافية بيروت- بغداد، ص ٢٢.

(٢) المعري: لزوم ما لا يلزم، المجلد الأول، دار صادر. بيروت ص ٤١.

(٣) انظر: المعري: رسالة الغفران. تحقيق بنت الشاطيء. دار المعارف بمصر ص ٥٧٧.

وحين يلوي الأباطرة الذين اعتنقوا المسيحية عنانَ النصرانية الأولى، ليجعلوا منها ديناً للدولة يمارسون باسمه ما أنكره (يسوع) من الظلم والقهر. . ويسير على خطاهم كثرة من خلفاء المسلمين بعد الراشدين، ومن جشّم نفسه عناء الإفتاء لهم. فيجنحون بالشريعة عن أصولها، ويعززون الاغتراب المادي باغتراب روحي، فلا يجد المغرّبون المستلَبون إلاّ واحداً من ثلاثة:

إما التمرد على الاغتراب بالخروج على السلطان.

أو التآلف مع ذلك الاغتراب والانقياد إلى الأسياد.

أو البحث عن تعويض روحي كالزهد والتصوف...

وينطوي التصوف الخالص من شبهاته على بذرة الاغتراب محوّلاً من معاناة القهر والتهميش الاجتماعي إلى قهر المعاناة، بالترفع عنها وازدرائها عبر المعراج الذاتي للتجربة الصوفية، حيث يفضي البحث عن منجاةٍ من الاستلاب إلي استلاب مقلوب، يستعيض عن الوحدة الاجتماعية المفقوده برؤيا وحدة الشهود. . فيرى (أبو عثمان المغربي) المتوفى سنة (٣٧٣هـ) أن «التصوف قطع العلائق، ورفض الخلائق، واتصال الحقائق»[١].

ويضيف (أبو الحسن الحصري)، المتوفى سنة (٣٧١هـ) إن: «الصوفي من إذا فني عن آفات الدنيا لم يرجع إليها، ومن إذا ولّى وجهه نحو الحق لم يتحوّل عنه، وليس للحوداث أثر فيه بحال»[٢].

* وتمزّق صنمية المال، حين يصبح مطلباً في ذاته، نسيج العلاقات الاجتماعية، حتى في الأسرة ذاتها، ولو سرت في عروقها دماءُ الملوك. فيصرخ (لير)، وقد تنكرت له ابنتاه، بعد أن حباهما كل ما لديه من ثروةٍ ومُلك:

---

(١) انظر: نيكولسون، رينولد. آ: في التصوف الإسلامي. ترجمة أبو العلا عفيفي. لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة ص ٤٠.

(٢) م.س. ص ٣٩.

«لا ! لخيرٌ لي أن أتخلى عن كل سقف،

وأقارع عداوة أجواء الفضاء،

فأكون رفيق الذئب والبوم،

وقرص الحاجة الوجيع»(١)

اليس في هذه الصرخة صدى من روح (الشنفري)، وقد تعرفناه قبل سطور. ! فإزاء صنمية المال، يوحِّد الاستلاب بين الصعلوك والملك المنبوذ.

ولا تكتفي تلك الصنمية بتمزيق وحدة الأسرة وجذّ عُرى التعاضد القبَلي، بل تنيخ بظلها الثقيل على المجتمع كلّه، فتمسخ إنسانه، وتجعل من البنى التي أنشأها سيفاً مسلطاً على عنقه يضرِّج أنشودة (بوشكين)(٢) عن الحرية:

«وا أسفاه! أينما نظرت،

في كل ناحيةٍ سياط، وفي كل مكانٍ أغلال

وعار القوانين المشؤوم

ودموع العبودية العاجزة،

وفي كل مكان سلطان ظالم

في ظلمات الخرافات المتكاثفة.»(٣)

وعلى الرغم من تضارب الأهواء والأمزجة لدى الرومانتيكيين الأوروبيين في القرن التاسع عشر، فقد جمعت ما بينهم مشاعر الاغتراب، على تفاوتها، وقد

---

(١) شكسبير، وليم: مأساة الملك لير، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الهلال، مصر ١٩٧١، ص ٧٢.

(٢) الشاعر الرومانتيكي الروسي الكبير (١٧٩٩-١٨٣٧).

(٣) انظر: بليخانوف، ج: الفن والحياة الاجتماعية، ترجمه: إحسان حصيني: دار ابن الوليد، حمص. ص ٦٢.

حملت زخماً متناقضاً من إشعاع الثورة الفرنسية، وظلام نكستها، ونزوعاً مشوشاً إلى استعادة الفطرة الإنسانية الصافية، وضيقاً بالنمطية الاجتماعية والابتذال البرجوازي، ذلك الابتذال الذي تتجسد فيه، أخلاقياً ومعرفياً، صنمية السلعة، و(تشيؤ) نتاج العمل في معادله النقدي. . فالبرجوازي -كما يقول (تيودور بانفيل)- يعني، في اللغة الرومنتيكية، «الإنسان الذي لا يعبد إلاّ قطعة المئة درهم، وليس له من مثلٍ أعلى إلاّ الحفاظ على جلده، والذي لا يحب من الشعر إلاّ الأغاني العاطفية، ومن الفنون التجسيدية إلاّ الصور الملوّنة»[1].

وقد يدفع الاغتراب، في مثل هذا المجتمع الذي تمسخه القيم البرجوازية، إلى القنوط والسخط الذي يحوّل الاستلاب من داخل الذات إلى خارجها فيسقطه على الآخرين، فيرى فيهم، كما رأى (لوكونت دي ليل) -(أحد أعلام البرناسية)[2]- مسوخاً متوحشةً من أكلة لحوم البشر، يكبر ألمه عن أن يُراق أمامهم:

«أيتها الدهماء آكلة اللحوم، فليجرجر من يريد قلبه الدامي فوق ساحتك الساخرة، أما أنا فلا أريد أن أبيعك نشوتي أو ألمي. إنني لن أسلم حياتي لنباحك»[3]،

وإذا كان (كافكا) قد ترك لصنميةالبنى الاقتصادية- الاجتماعية أن تمسخ ضحيتها، فإن (دي ليل) قام بمسخ تلك الصنمية وممثليها الاجتماعيين.

وقد يرى الرومنتيكيون في الفيلسوف الفرنسي (جان جاك روسو) ملهماً لهم، إلاّ أن أيّاً منهم لم يستطع، أغلب الظن، أن يكشف عما حدسه (روسو) من

---

(١) م.س. ص ٦٨.

(٢) (البرناسية): مذهب في الفن، ظهر في أوروبا في القرن التاسع عشر، بعد الرومنتيكيه، يعد الشعر غايةً في ذاته، همه إبداع الجمال واستجلاؤه في الطبيعة. وهو يعارض الرومنتيكيه في اتخاذها الفن واسطة للتعبير عن هموم الذات.

(٣) انظر: مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. مكتبة نهضة مصر. ط٣. ص ١٠٢.

أثر الملكية الخاصة في الاغتراب الاجتماعي... يقول في مقاله عن (أصل التفاوت بين الناس):

«إن أول إنسان سوَّر قطعةً من الأرض وقال: (هذه الأرض لي)، ووجد حوله إناساً بلغت سذاجتهم درجة تصديقه، كان هو المؤسس الحقيقي للمجتمع المدني. وكم من جريمة وحرب وقتل وبؤس وهول كان من الجائز أن يوفرها على البشر ذلك الشخص الذي كان يستطيع أن يخلع الأوتاد، ويرفع الحواجز، ويملأ حفرة الحدود، ويهيب بالناس قائلاً: احترسوا من الإصغاء إلى هذا الدجّال، وحاذروا أن تصدقوا مزاعمه الباطلة، إنكم تضلّون أيما ضلال إذا نسيتم أن الثمرات كلها للجميع، وإن الأرض ليست مزرعة لإنسان»[1] لكن (روسو)، الذي اهتدى إلى الطريق، لم يسر فيه إلى غايته.. فقد رأى في الملكية الخاصة مصدر الشرور الاجتماعية، وأبرز الطابع اللاإنساني للعلاقات القائمة على الملكية الخاصة، دون أن يدعوا إلى إزالتها، فهي قد أصبحت -كما يعتقد- شراً واقعاً لا خلاص منه.. فكان على (كارل ماركس) أن يتمم ما بدأ به (روسو).

* لقد «ربط ماركس مظهر الاستلاب بالملكية الخاصة والتقسيم المتطاحن للعمل»[2]. ووجه الانتباه بخاصةٍ إلى استلاب العمل الذي يسم مجمل نظام العلاقات الرأسمالية، ويحدد وضع الطبقة العاملة، ويشكل الاساس لمختلف صور الاستلاب الأخرى بما فيها الاستلاب الأيديولوجي الذي يتجلى في «الوعي الزائف المشوّه» للوجود الكوني وللحياة الاجتماعية.. وما من سبيل للنجاة من الاستلاب إلاّ بإلغاء مصدره الرئيس: الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج.

---

(١) روسو، جان جاك: أصل التفاوت بين الناس، ترجمة عادل زعيتر. انظر، انظر: العوا، عادل: المذاهب الأخلاقية ج٢ جامعة دمشق ط٣. ١٩٦٤ ص ٤٢١-٤٢٢.

(٢) روزنتال، م+ يودين: ب: الموسوعه الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة. بيروت ط٢ ١٩٨٥. ص ٢٦.

ويعود إلى (ماركس) الفضل في الربط بين ظاهرة الاستلاب والصنمية السلعية، وكان أول من كشف عن جوهر تلك الصنمية. . ففي الاقتصاد السلعي القائم على الملكية الخاصة لوسائط الإنتاج، يفرض تقسيم العمل بين منتجي السلع نشوء تبعية متبادلة فيما بينهم، وعلاقةً اجتماعية تتبدى في تبادل السلع عبر السوق. ويؤدي هذا التبادل إلى تخفّي العلاقة الاجتماعية الكامنة في السلعة، وتمظهرها كعلاقة بين السلع ذاتها. حيث تحوز السلع استقلالاً ظاهرياً يضفي عليه الناس صفاتٍ وثنية، ويجعلون من السلعة صنماً[1].

ولقيت صنمية السلعة تعزيزاً لها بظهور النقد الذي ابتعد بالسلعة أكثر فأكثر عن مصدرها كنتاجٍ للعمل يعكس علاقةً اجتماعية محددة. فبالنقد يستطيع المرء أن يحصل على أية سلعة، مما ولّد الوهم بأن النقد يملك في ذاته خاصية التحول إلى أيٍّ من البضائع والخيرات المادية. وجعل من الذهب والفضة، ومن الدينار والدولار، وثناً غطريساً يملك من السلطة ما لا يملكه أعظم السلاطين والطغاة. . في حين أن سلطة النقد تلك ما هي إلاّ انعكاسٌ محوّل لطابع العلاقات الاجتماعية العفوية، في مجتمع يقوم على تبادل متطور للمنتجات.

وتبلغ الصنمية السلعية غايتها في (رأس المال)، حيث يبدو ذلك الوثن وكأنما امتلك قدرة استثنائية للانتساخ الذاتي، أي لتوليد المال من رأس المال. . وبينما سعى منظرو الرأسمالية إلى أن يسبغوا على رأس المال قوّة التوالد الذاتي تلك، فإن (ماركس) كشف، في مقولته عن (فضل القيمة)، أن ما يولّد المال والربح ليس رأس المال في ذاته، وإنما عمل الشغيلة الذي يستولي على فائضه أصحابُ رأس المال.

(1) انظر (جماعه من الأساتذة السوفييت موجز القاموس الاقتصادي). تعريب مصطفى الدباس. دار الجماهير ١٩٧٣. ص ٣٢١.

فرأس المال -كما يقول (ماركس)- «ليس شيئاً، بل علاقة إنتاج محددة اجتماعية، تمتُّ إلى تكوينٍ اجتماعي تاريخيّ محدَّد»[1].

وإذ تحوّل الصنمية العلاقاتِ بين الناس إلى علاقاتٍ بين الأشياء[2]، وتفصل الإنسان عن ثمار نشاطه الإنتاجي، فإنها تنتهي بذلك الإنسان-الشغّيل إلى حالة تراجيدية نموذجية: فحين يقوم العامل بإنتاج السلعة، إنما يخلق بنفسه أداة استعباده التي تشكل «وسيلة للسيطرة عليه باتخاذها شكل مال، رأسمال»[3].

وفي ضوء هذه الحقيقة يَحسن أن نعيد من جديد قراءة (مسخ) كافكا، قبل أن تسحق صنمية رأس المال تلك الحشرة التي مسختها.

إن تاريخ الاغتراب الاجتماعي هو، في التحليل المعمق، انعكاس مشخَّص لتاريخ السلعة. وها هو ذا (ماركس) يجمل، بأسطر قليلة بليغة، مفاصل ذلك التاريخ: فقد مرّ على البشرية زمن، كالعصر الوسيط، لم يكن التبادل فيه يتناول إلاّ ما يفيض من الإنتاج عن الاستهلاك. وكان زمن لم تقتصر التجارة فيه على الفائض فحسب، وإنما شملت سائر المنتجات، وكل الحياة الصناعية، حيث أصبح الإنتاج بكامله خاضعاً للتبادل.

وحلّ زمن أخير أصبح فيه كل ما كان عصياً على البيع سلعةً للتبادل والاتجار، وما كان في مأمنٍ من الاغتراب عُرضةً للاغتراب ... إنه زمن أمسى يُتجر

(١) انظر: آلتوسير، لويس وآخرون: قراءة رأس المال. ج١ ترجمة تيسير شيخ الأرض. وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٢ - ص ٢١٨.

(٢) م.س. ص ٢٢٧.

(٣) غارودي، روجيه: الحرية في ضوء الماركسية. ترجمة محمد عيتاني. المكتب الشرقي. بيروت ١٩٥٩ ص ١٥٢.

فيه «بما كان يُهدى . . ولم يكن يباع أبداً، وما كان يُقتنى . . ولم يكن يُشترى أبداً: الفضيلة، الحب. الاقتناع، المعرفة، الذمّة، . . إلخ . »[1] ...

إنه زمن الفساد العام... الزمن الذي يُحمل فيه كل شيء إلى السوق، مادياً كان أو معنوياً، ليلقى تقويماً بضاعياً مضبوطاً، ويكتسب قيمةً قابلة للمبادلة.

لم يعش (ماركس) ليرى القوة الجامحة لرأس المال تنفلت، كما نراها اليوم، من عقال التوازن الدولي، وتخترق سائر المعايير الحقوقية، والمفاهيم الأخلاقية التي كرستها تجربة البشرية في العصر الحديث، لتدفع بالشغيلة وبالأجيال الشابة ورجال الفكر والعلم والفن إلى استلاب أكثر تجذراً، تتسع دائرته أكثر فأكثر، ولن ينجو من براثنه حتى أحفاد (تأبط شراً).

لكن هذا الاستلاب ذاته سوف يولّد دون شك، مثلما كان شأنه دوماً، نقائضه التي لا يمكن مصادرتها أو حصرها. ومن بين تلك النقائض تبرز القوى النيّرة المجددة التي تأبى التحول المجاني إلى مسوخ، وتكافح في سبيل استعادة التناسب المفقود في الشخصية الإنسانية.

لم يكن لطاغوت رأس المال من وجود في فجر المجتمع البشري. . إنه مرحلة عابرة في تاريخ هذا المجتمع، وإن امتلك من الجبروت في عصرنا الراهن ما لم يحزه طاغية في التاريخ كله. ومثلما كان هذا الطغيان غائباً في حضيض الحضارة الإنسانية، فقد يفقد سطوته في ذروتها، فيذهب ليذهب معه الاغتراب والتشويه المزمنان للجنس البشري.

---

(١) ماركس، كارل: بؤس الفلسفة. انظر: ماركس، الجلس: منتجات. المجلد(١)، دار التقدم -موسكو ١٩٨٨. ترجمة الياس شاهين. ص ٢١٥.

الباب الثاني

الفصل الأول
إيقاع الفن

أيهما ولد الآخر: إيقاع التناسب أم الفن؟

هل تولّد الفن من تحسس التناسب القائم في الطبيعة ومحاكاته؟ أم أن المحاولات الأولى لتصوير الطبيعة قد ولّدت ذلك الإدراك الأولي للتناسب المتجسد في مظاهرها؟ أم لعلهما فعلان تولّدا معاً، عبر حوار الذات والموضوع، في لحظة الخلق الإبداعية. فكان الفن تجسيداً لإيقاع التناسب الذي تمثله الإنسان، وكان التناسبُ اللغة التي نظمت التآلف في العمل الفني، وجعلته ممتعاً.

لقد تفتح الوعي الإنساني على الهارمونية الشاملة التي تتبدى في شتى مظاهر الطبيعة، وتتعدى إيقاعات التآلف في الكائنات الحية إلى القنونة التي تضبط حركات الكون وسكناته، والتواتر الدوري الذي يحكم تلك الحركات، ويعيد توليد الحياة مراراً.

وكان تأمل تلك الهارمونية، في شتى إيقاعاتها ونزواتها، باعثاً على الدهشة أو الرهبة أو المتعة، و هي مشاعر قمينة بتحفيز الإبداع الفني.

وليست **الهارمونية**، في جوهرها، سوى **تآلف** بين عناصر العمل الفني، يقوم على **تناسبات** إيقاعية تأنس إليها هذه الحاسة أو تلك، وتُسرُّ بها... وهي في الموسيقى، شأنها في التصوير وفي الشعر، تضيف إلى النغمة، كما التكوين والصورة، أبعاداً تتخطى مدلولاتها المباشرة، وظلالاً تزيد في ثرائها.

ومثلما يستجلي الإنسان تلك الهارمونية خارج ذاته، في صور الطبيعة وأنغامها، فإنه ينشدها في الإنسان ذاته. فتناسق الجسد الإنساني، ونسبة المكرورة في الأجساد كافة، وما تضفيه الملامح والطبائع المتفردة من رقة أو جاذبية أوجبروت. . . . إلخ، تشكل جميعها، في ائتلافها ووحدتها، هارمونيةً تتظافر فيها سمات النوع الإنساني، وتفرُّد شخصيّة الإنسان الفرد.

وقد نحت المجتمعات الإنسانية إلى البحث عن مُثُلٍ جمالية عليا تشكل معياراً للجمال أو الكمال الإنسانيين، وتتشخص فيها تلك الهارمونية المثلى في نسب إيقاعية معيارية، جسّدها الإغريق في تصورهم لآلهتهم ذوي الصورة الإنسانية. كڤينوس وأبولو، ولأنصاف الآلهة كهرقل، وفي الشخصية المحببة للرياضي الإغريقي الشاب[1].

إيقاعات العقل تصادر إيقاعات الطبيعة

على أن تناسق الجسد الإنساني لم يأسر لُبَّ الفيلسوف اليوناني (فيثاغورس: ٥٨٨؟ - ٤٥٠ ق.م) بقدر ما فتنته موسيقى الأفلاك السماوية، واجتذبته هارمونية الأنغام الكونية، ما خفي منها ومابان.

وربما كان إلمام فيثارغورس بالموسيقى قد هداه إلى أن الأعداد ونسبها المتآلفة هي سرّ التناغم الإيقاعي في الوجود. فإذ تتوقف شدّة صوت القيثارة على طول الوتر المهتز، وتنشأ مدروجاته التوافقية من تقسيم ذلك الطول، وفق نسبٍ عددية متراتبة، فلماذا لا تكون موسيقى الكون كله مبنيةً على تناغم الأعداد!

بيد أن تلاميذ فيثاغورس، ومنهم (إخوان الصفاء)، قلبوا اتجاه الاستقراء، ، فزعموا أن أستاذهم إنما استوحى علم الموسيقى من إيقاعات

---

(١) انظر: مجموعة من اساتذة الفلسفة والتاريخ والفن: علم الجمال الماركسيس اللينيني. ترجمة فؤاد مرعي. دار الفن البحديث العالمي الجزء الثاني. ص١٠٤.

الكون، فقد «سمع بصفاء جوهر نفسه، وذكاء قلبه، نغمات حركات الأفلاك والكواكب، فاستخرج بجودة فطرته أصول الموسيقى ونغمات الألحان»[١].

وتكمن مأثرة الفيثاغوريين في حدسهم دور الأعداد والنسب العددية في الإيقاعات الكونية، وهل التناغم، في التحليل الكمي، سوى تناسب يجد تعبيره المختزل عبر الصيغ العددية؟ . . إلاّ أنهم أرجعوا مظاهر الجمال في الوجود إلى المقاييس الكمية. بل إن تلك المقاييس قد حُصرت في الأعداد الطبيعية (١ , ٢ , ٣، . . . .)، والنسبية فلم يضعوا اليد على الثراء العددي الذي تنطوي عليه الأعداد غير العادية[٢].

ولئن أدرك الفيثاغوريون دور المقاييس الكمية في التباين الكيفي الذي يميز الأشياء بعضها عن بعض، فلقد جعلوا من الكيف مجرد تابعٍ للكم، ولم يكتشفوا جدل العلاقة بينهما، وعجزوا من ثم عن رؤية الاتجاه المعاكس: من الكيف إلى الكم، حيث يؤدي التغير الكيفي في الظاهرة إلى إعادة تقويم المقاييس الكمية.

ومن بين الاتباع الكثر لفيثاغورس، في اليونان وروما والشرق، ينفرد (اخوان الصفاء - القرن العاشر الميلادي) في أنهم أغنوا الفيثاغورية بعلمهم الموسوعي، وطعّموها بأفكارٍ أفلاطونية وأفلاطونية جديدة، وببعض الملامح الأرسطية، وألبسوها حلّة إسلامية تستبطن التشيعّ. وامتلكوا، في نظرتهم إلى الحياة (البيولوجية) وسيرورة ارتقائها، رؤيةً تقارب المادية.

وفي هذا الخليط من الأفكار، لبث الهاجس الفيثاغوري متأصلاً لدى (اخوان الصفاء)، وعلى خطا (فيثاغورس) تقصى (الأخوان) الإيقاع النسبي في موسيقى

(١) رسائل إخوان الصفاء. المجلد (١). دار صادر. بيروت. ص٢٠٨.

(٢) الأعداد النسبية هي التي تكتب على صورة نسبة ب بين عددين صحيحين. والإعداد غير العادية هي من قبل الجذور الصماء $\sqrt{٣}$ ، $\sqrt[٣]{٤}$ والعدد π.

الأعداد، واستمعوا إلى أنغام المتتاليات العددية، كالمتتاليتين الحسابيتين (عدد الزوج): ٢، ٤، ٦، ٨، .... وعدد الفرد: ١، ٢، ٣، ٤، ... والمتتالية الهندسية (زوج الزوج): ٢، ٤، ٨، ١٦ .. والمتتالية النسبوية، وهي متتالية هندسية أيضاً، تكون نسبة حدها الأول إلى الثاني كنسبة الثاني إلى الثالث[1]، وهكذا... كالمتتالية ٤، ٦، ٩، ...

وأنصت (إخوان الصفاء)، شأن أستاذهم، إلى الإيقاعات الكونية، واستجلوا التناسق القائم في الوجود بما يتفق وأبحاثهم في الموسيقى. ورأوا في تآلف الألحان الموسيقية برهاناً على التآلف في حركة الأفلاك ومسارات الكواكب، فإن «لحركات الأفلاك والكواكب نغمات وألحاناً طيبة لذيذة مفرحة لنفوس أهلها»[2]. وقد ناجاها (إخوان الصفاء، كما ناجاها (فيثاغورس)، من قبل. وحدسوا أن سكان الأفلاك إنما هم نفوس نورانية من الملائكة «وتسبيحهم ألحان أطيب من قراءة داود للزبور في المحراب، ونغمات ألذّ من نغمات أوتار العيدان الفصيحة».

ولعل طيفاً لفيثاغورس، أوروحاً لأخٍ من (أخوان الصفاء)، قد تراءى للشاعر المعاصر «سعيد عقل»، فيما يتراءى له من خيالاتٍ وأشباح! ، فدعاه إلى جلسة استماعٍ لأنغام النجوم، وتذوق هارمونية الأفلاك في منتاها، واستشكاف أسرار غنائها:

فوقَ ماأنتِ -ويح حُسنٍ- تغنين؟

إلا لو تعبت، لو... يا نجومُ

---

(١) انظر: فروع، عمر: آخوان الصفاء. مكتبة منيمنة. بيروت. ط٢ ١٩٥٣ ص٥٠.

(٢) انظر: الدسوقي، عمر: أخوان الصفاء. مؤلفات الجمعية الفلسفية المصرية. دار إحياء الكتب العربية. ص١٣٧.

وقعت مرةً علي من القبةِ

من فوق، آهةٌ وهموم

ماالهموم؟ ارتجافُ لونكِ... ما الآهة؟

صوتٌ من الضياء ملوم....[1]

فليس للنجوم أنغام بهيجة فحسب. إن صوتها ليرتجف مثقلاً بالهموم، وتتأوه من وجع الضياء. فهل حدس (سعيد عقل) ما تقاسيه المادة من العذاب في اتون الطاقة النووية الجياش في أعماق النجوم، كي تشع تلك الأمواج (الكهرمغنطيسية) التي ندعوها: ضياء! وبماذا يحكم الفيثاغوريون وإخوان الصفاء على سعيد عقل، وقدكدّر، بأبياته هذه، خواطر الأفلاك!

* على أن إيقاع التناسب لقي، في تعبيره الجمالي، إضافةً هامة من الفيلسوف الإغريقي ديمقريط (٤٦٠ - ٣٧٠ ق.م)، الذي لم يكتف، بالنسب الرياضية الصحيحة كمعيار للجمال وإنما ربط تلك النسب بالنظام الصارم و«التناسق والتناسب والانسجام بين الأجزاء»[2] فهو قد كشف عن علاقة الكل بالجزء في تقويم الجميل. وفي هذا ملمح جدلي مبكر.

ثم يقدَم (أفلاطون) ليجذب ثوب الجمال نحو الهندسة، ويبدل ايقاع المكان الراسخ بايقاع الزمان المتغير. فايقاع الأعداد الذي شغف به الفيثاغوريون لايستطيع سبر عالم المثل العقلي، الذي أنشأه أفلاطون وتاه به عجباً حتى عدّه الوجود الحقيقي. وعلم الهندسة علم عقلي جدير بالآلهة، طالما استمع (أفلاطون) إلى نجوى فرجاره ومسطرته، وفُتن بابعاده وايقاعات نِسبه.. وهو يملك الجمال في ذاته، مستغنياً عن ارتباطه بالمحسوس:

---

(١) عقل، سعيد: أجراس الياسمين، منشورات نوفل ط١ ١٩٧١. ص١٤٥.

(٢) اوفسيانيكوف، م + سمير نوفا، ز: موجز تاريخ النظريات الجمالية. ترجمة باسم السقا. دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩. ص١٥.

«إن المساحات والأجسام التي تحددها المسطرة والفرجار ليست جميلة فقط في علاقاتها مع أجسام أخرى. إنها جميلة في ذاتها، وهي تولّد فينا بهجة خاصة».

ولنا أن نسأل أفلاطون: ماذا يعني بقوله (جميلة في ذاتها). وهل يمكن لشيء معزول أن يمتلك قيمة جمالية؟ أليس الجمال علاقة مقارنة، وتناسباً بين الموضوع ومحيطه؟ وهو واقع نسبي لا يُدرك خارج الإنسانية.

وإذ يُمعن المفكر الفرنسي (هنري لوڤاڤر) النظر في هذا النص المشهور لأفلاطون، يأخذ عليه خلطه بين «فعاليتين أو درجتين متباينتين من درجات النشاط (الذهني الروحي): الاهتمام الذهني المحض بالصور الهندسية، والانفعال أمام (واقع) أو (أثر). وهو وهم كان محتوماً على أفلاطون لماكانت عليه الفلسفة الأفلاطونية والإيديولوجية الأفلاطونية من مثالية»[1].

ويوظف (لوڤاڤر) فكرته هذه في التعريض بالمدرسة التكعيبية التي عزفت على منوال الأفلاطونية حين أحالت المحسوس إلى مجرد. لكنه يرأف بها قليلاً - ولعله يحابي (بابلو بيكاسو) رفيقه في الحزب الشيوعي الفرنسي آنذاك - حين يرى أنها قد «رفعت المحسوس إلى درجة الذهني ورفعت المجرّد إلى درجة المحسوس، في آنٍ واحد، وعلى نحوٍ متناقض مع ذاته».

على أن (لوڤاڤر) لم يكن قد تخلص بعد، أواخر أربعينات القرن العشرين، من أسر أفكار (جدانوف)[2]، أو تخطى النظرة الدوغمائية التي كانت مسيطرةً على الرؤية الماركسية للفن آنذاك. ولذلك لم يستطع أن يخفي ازدراءه للمذهب التجريدي في التصوير، الذي «يُخضع الألوان والخطوط والأشكال لضربٍ من السيمياء الذهنية الفكرية التي تتخذ بدورها معنى متعالياً، فيمكن أن تعتبر شكلاً حديثاً من أشكال الضلال المثالي الأفلاطوني»[3].

---

(١) لوڤاڤر، هنري: في علم الجمال. ترجمة محمد عتياني. دار المعجم العربي. بيروت ١٩٥٤. ص١٣.

(٢) جدانوف: مفكر سوڤياتي. من أبرز من نظّر لعلم الجمال في العهد الستاليني.

(٣) م. س. ص١٤.

وإذ كنا نرى في موقف (لوڤاڤر) من المدرسة التجريدية، ناهيك عن التكعيبية، شائبةً من التعسف الأيديولوجي، فإنه يبدو مصيباً في جوهر موقفه من الأفلاطونية، فهي رأت في المحسوس مجرد شبحٍ للمعقول، ، وأعرضت عن طلب الجمال في ما يقع تحت الحواس لأنه نسخة ناقصة عن المثال العقلي، لتنشد ذلك الجمال في المُثل العقلية المجردة. فإذا كنا نرى تناسقاً وتناسباً جمالياً في هذا الحصان أو ذاك، فلأنه صورة جزئية، لكنها ناقصة، عن المثال العقلي للحصان في كماله.

وبذلك أنكرت الأفلاطونية ذلك الغنى الجمالي للواقع الحسي، للطبيعة المجسدة، ولتفرّد الإنسان. ورأت في الفنان، أياً كان، مجرّد مقلّدٍ يحاكي ما يراه أو يتحسسه من مظاهر جزئية في عالم الحس، وهي مجرد نسخٍ، بعيدة عن الكمال، للمثل الثابتة في العالم العقلي. فالفنان يقدّم، إذاً، صورة مشوّهةً وزائفة للواقع الحقيقي[1].

ولئن رفعت الأفلاطونية علم الهندسة إلى مصاف العلم الإلهي، فلأنه علم المجرد، علم المُثل. وفيه تسكن الدائرة بكمالها التام، لا تلك الأشكال الدائرية غير الكاملة التي تُشاهد في الطبيعة. . . وفيه يمتد المستقيم دون أن يلتفت يُمنةً أو يسره، فلا ينكسر أو يتعرج. وأنّى لإنسانٍ أن يسلك طريقاً كامل الاستقامة في الطبيعة حتى النهاية؟

أما ما يبدو لنا من نسبٍ جميلة ومن تآلفٍ في الأشياء العياينة فهو مجرد انعكاسٍ لما يزخر به عالم المُثل الخالد من اتساقٍ رائع، وتناسب تام، وهارمونية عقلية لانشوز فيها. وحيث يقف مثال الجمال على العرش المثلث، وصيفاً لمثال الخير، وقريناً لمثال الحق.

إنه إسقاطٌ متعسف للفكر على الطبيعة بعد أن استقرأها فجردها من ثوبها الفضفاض، بتفاصيله الفريدة، وتنويعاته التي لا تُحَدّ، كي يزدريها ويحولها إلى

(١) انظر: أفلاطون: جمهورية أفلاطون. ترجمة فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥. ص١٦٠ - ١٦١.

شبح عارٍ للفكر المتعالي. . . وهو داءٌ عضال لم تشف البشرية منه حتى يومنا. . وله مع (الفيثاغورية) اشتراك في الأصل، فقد اختزلت الفيثاغورية أيضاً الثراء الكوني، وفي محبس الأعداد الطبيعية وتناسباتها، فأدخلت إيقاعات الوجود كلها، وهارمونية الطبيعة التي تستعصي على الحصر، في نظامٍ عقلي مبتسر.

ومن حسن حظ الفن والجمال أن مثل هذه الأفكار - على أهميتها التاريخية وتأثيرها في الفكر الإنساني وفي المذاهب الجمالية - لم تستطع أن تفرض سيادتها على الفن. فقد أغرت الطبيعة، بمفاتنها التي لا تنتهي، كثرةً كثيرة من الفنانين، شعراء وموسيقيين ورسامين. . على التأمل في الطبيعة، ومحاكاتها، ومناجاتها، وليّ عنان الفكر ليُقبل على الطبيعة فيحاورها حوار الفاعل والمنفعل، لا ليفرض عليها قوالبه المسبقة.

لنمعن النظر في التشكيلات التي تصنعها الغيوم وضوء الشمس الغارب، بهارمونيته اللونية، في مساء يومٍ خريفي. وهي تشكيلات لا تثبت على حال، ولا تنفد جدتها أو ينضب ثراؤها. . . هل يستطيع فيثاغوري قديم أو جديد أن يقسر ديناميتها الحركية - اللونية على الامتثال لنظام الأعداد الطبيعية وإيقاع نسبها الصارمة؟. وأتخيل ذلك (الفيثاغوري) وقد فتح فاه دهشةً، دون أن يقوى على أطباقه بعدئذ، حين تناهى إليه أن تلك التشكيلات الغمامية تصنّف اليوم في ما يدعُى البنية (الفركتلية) ذات الأبعاد الكسرية[(١)]. وهي تختلف عما الفناه من

(١) يكون للشكل بنية فركتليه (او كسورية) إذا حافظ على تماثلٍ، دقيق أو احصائي، عند اية درجة من التكبير. فأي جزءٍ من البنية يشبه الكل شبهاً كبيراً. والبنى الفركتلية واسعة الانتشار في الطبيعة، ومن نماذجها: خطوط الشطآن، وتكوينات الغيوم، والأشجار المتشعبة، وتفرعات الرئتين في الإنسان. . . وقد نشأت الهندسة الفركتلية في عقدي الستينات والسبعينات من القرن الماضي، مستندةً إلى أبحاث (ب. ماندلبروت) في تعقيد الأشكال. ويشير الاسم الذي اطلقه (ماندلبروت) عليها، إلى كون البنى الفركتلية ذات أبعاد كسرية، فالخط الفركتلي (الكسوري)، الذي يمثل مساحةً معنيةً ولا يكون أملس، يملك بُعداً كسرياً يقع بين (١) و (٢)، ويقترب هذا البعد من الرقم (٢) «كلما زاد التعقيد والغزارة في البنية المتكررة». . وتمثل لوحات الفنان التجريدي (ج. پولوك) مثالاً مدهشاً للبنية الفركتلية في الإبداع الفني. . . / انظر: تيلر. R.R: نظام شواش «پولوك».
مجلة العلوم. مجلد ١٩ عدد ٣ ٢٠٠٣ - ١٠ ص٤٠.

الأبعـاد فـي الهنـدسـة الاقليـديـة ، والمقـترنة بالأعـداد الطبـيـعـة : بُعـدٌ واحـد للمستقيم ، وللمستوي بعدان اثنان ، وثلاثة أبعاد للفراغ .

وتشف هذه البنى الفركتلية (أو الكسورية) عن ايقاعات مدهشة ، وهارمونية بديعة ، في ما يبدو لنا (شواشاً) لا ناظم له ، وفوضى مطلقة السراح . فكأنما الطبيعة تسخر من صرامة العقل الإنساني ، ومن صلفه الساذج !

ثم لنتـأمل في اللـوحـات التـجـريدية التي ترسـمـهـا أوراق الشـجـر أواسط الخريف ، بحمرتها وصفرتها وخضرتها ، وقد تعلقت على أغصانها في انتظار نسمة تقذف بها بعيداً ، او تراكمت تحت الأشجار . . سوف نرى تكوينات شواشية ممتعة ، ذات ايقاعـات لونية وحركيـة وافرة الثراء ، تتباين من تكوين إلى تكوين ، فلا تتـماثل أو تتكـرر . . . ونتسـاءل : هل في مقـدور عـقل افـلاطون ، على سـعـته ، أن يلـمّ بـ (المُثل) التي نُسخت عنها تلك التكوينات؟

غـيـر أن تـلميـذاً عـاقـاً لأفلاطون ، هـو أرسطو ، لـم يلبث أن طوى دون تردد مـحـاورات أستـاذه ، وأغـلق كـتـاب الجمـهورية ، وأعــاد للطبـيـعة مكانـتـهـا من جـديد . فليس المحـســوس نسـخـةً شـبـحـيّـة عن المُثل ، وإنما المثل تجـريد ذهني للمحسوس . وما الفن سوى محاكاةٍ للطبيعة تعكس ما تحوزه من توافقٍ وانسجام .

وقد أولى (أرسطو) أهمية خـاصةً للمحاكاة في العمل المسرحي ، فـالتراجيديا مثلاً هي «مـحاكاة فعلٍ جليل كامل لـه عِظمٌ ما ، في كلامٍ ممتع . . . »[1] ، وهدفه اثارة الاشفاق والخوف ، وغايته إحداث تطهير لمثل هذه الانفعالات .

الإيـقاع طليقاً :

وإذا قـمنا بتطوير فكرة (أرسطو) عن المحـاكـاة ، بحيث تحيط بالحوار الجدلي بين الإنسـان والطبيعـة ، الذات والموضـوع ، فـيمكن القـول أن الإبداع الفني هو ، في جوهره ، إعادة تشكيل للتناسب في الطبيـعة وفي الحياة الإنسـانية ، عبر (موشـور)

(١) انظر : أرسطو طاليس : في الشعر . حققه شكري عياد . الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٩٣ ص٤٨ .

ذاتي، يحلل المعطى الحسي إلى مفرداته ونسبه، فيتفحصها، ثم يعيد تركيبها على نحوٍ محاكٍ أو محوَّر أو مبتكر، مستخدماً لغته وأدواته المتفردة.

وهكذا تقوم (الانطباعية)، في الفن التشكيلي، بتحليل ضوء الشمس إلى ألوانه السبعة، وهو الضوء الذي يعكس وحدة الألوان وتباينها بتباين تواتراتها ونسبها، ثم تعيد قراءة الطبيعة وفق هذا التحليل، فتحرر تلك الألوان من عقال اللون الأبيض، وتتلمس الحرارة في هذه والبرودة في تلك، وتجلوها طازجةً متناغمة.

فيما تضيف (التنقيطية) مسحاً لونياً - هندسياً للوحة، يقوم على تحليل الصورة الحسيّة الى بُقَع (نقط) ملونة، مثلما يشعّ الضوء طاقته في نبضاتٍ متقطعة (كمّات)[1]، وكما سوف يفعل، فيما بعد، المدفع الالكتروني في جهاز التلفزيون لتشكيل الصورة على شاشته.

أما (التكعيبية)، فتتخطى ما يبرز على المظهر من اهتزازات اللون وهارمونيته، الى ما هو أساس وراسخ في الأشياء، فتحلل الكتلة الى عناصرها الهندسية والمعمارية، ثم تعيد تركيبها وفق تناسبات جديدة، عبر المنظور الذاتي للفنان.

وتكتشف (الرمزية)، في الشعر، ذلك التجاوب بين معطيات الحواس، من لونٍ ورائحة ونغمة[2]. وتعيد صياغة لغة الفن، بحيث تعكس هذا

---

(١) اكتشف (ماكس بلانك)، مطلع القرن العشرين، أن الطاقة الحرارية، ليست طاقة متصلة وإنما متقطعة. وأنها تشع على صورة نبضات، دعا كل نبضة منها (كوانتم) = (كم). وبعد بضع سنوات، درس (آينشتاين) المفعول الكهرضوئي، واهتدى الى أن الضوء يتمتع بالخاصية ذاتها. وأطلق على وحدة الطاقة الضوئية اسم (الفوتون)، الذي أصبح فيما بعد (كمّ) الطاقة الكهرمغنطيسية كلها.

(٢) يقول الشاعر الفرنسي (بودلير): الألوان والروائح والأصوات تتجاوب. وقد نقل (بودلير) الى الفرنسية قصائد الشاعر الأمريكي (ادغار آلان بو) الذي يُعدّ مبشراً بالرمزية، وتأثر بها.

انظر: مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. ط٣. مكتبة نهضة مصر. ص١١٠ - ١١٥.

التجاوب، وتتحرر من دلالاتها المباشرة الضيقة، لتمتلك أبعاداً إيحائية - رمزية أغنى. فكأنما تشارك الطبيعة وتنافسها، بعفويتها الطلقة، في صياغة هارمونية جديدة مبتكرة.

وتتباين الرؤية بين هذا الاتجاه الفني وذاك، بتباين زوايا النظر خلال الموشور الذاتي، مما يغني الفن، ويوسع أفق التعبير ووسائطه. . فإذا عجز الموشور عن التحليل غدا الفن محاكاة خالصة، (كما في الصورة الفوتوغرافية - دون رتوش-)، تفقر الفن وتسطّحه.

وإذا كان القرنان: التاسع عشر والعشرون، قد امتازا بالزخم والتنوع الكبيرين في المذاهب الفنية، المتعارضة والمتفاعلة، فإن قراءة الطبيعة، واستلهام هارمونيتها، قد بدءا قبل هذين القرنين بزمنٍ بعيد. . ويوفر لنا تراثُ الحضارات القديمة، في العالمين القديم والجديد، شواهد غنية جداً لذلك التنوع والثراء اللذين يعكسان خصوصية كل حضارة وأصالتها في تذوق التناسب الذي تحفل به الطبيعة، واكتشاف ايقاعاتها، والتعبير عنها.

فإذا بريء الفن من جموح الخيال والعاطفة الجياشة اللذين طبعا الملاحم والأساطير المثيولوجية، ومن ذلك التصوير الطليق والباذخ لمظاهر الحياة بإنسانها وحيوانها ونباتها. فقد ألقى مقاليده، في العصر الوسيط، إلى العقل الذي سكن إلى العقائد التوحيدية، ووضع موهبته في خدمة الإيمان الديني، فطبع الفن بطابع العقيدة. ليخفت الحوار بين الطبيعة والفن، وتشحب هارمونيته في رهبة التراتيك الكنسيّة، وبرودة فن الأيقونات، ونمطية العمارة القروسطية التي بلغت غايتها في الفن القوطي، وقد رعتها جميعاً صرامة الفلسفة المدرسية[1] (السكولائية) التي طوّعت منذ القرن الثالث عشر فكر (أرسطو) للإيمان الكاثوليكي. . . سوى ما أفلت من قبضتها من الفن الشعبي، (ومن أناشيد الشعراء الجوالين (التروبادور: Troubadour).

(١) من أبرز أعلام المدرسيين (توما الأكويني: ١٢٢٤ - ١٢٧٤) الذي سعى إلى التوفيق بين فلسفة أرسطو والعقيدة الكاثوليكية. وقد رسمته الكنيسة البابوية قديساً بعد وفاته.

أما في الشرق الإسلامي، فقد غاب الحضور الإنساني أوكاد[1] عن الفنون العيانية، كالرقش و(الأرابيسك) والعمارة.. وإن لم يغب عن الفن المنطوق والمسموع كالشعر والغناء. وازدهرت الزخرفة التي تعيد صياغة ايقاعات التناسب في الطبيعة عبر منطقها الهندسي المجرد. والتي لم تلبث أن أغرت الشعر العربي بركوب متونها، بعد أن خبا بريق ذلك الشعر المتألق في عصر أبي تمام والمتنبي، لتفقد إيقاعات التناسب مضامينها وإيحاءاتها، ولتقع في أسر الإيقاع الزخرفي اللفظي. في حين وجدت الموسيقى نفسها أسيرة دفوف الدراويش، في زوايا الطرق الصوفية. وأغاني القيان المبتذلة في قصور الأسياد.

ولئن رسفت إيقاعات الفن، في الشرق الإسلامي، في قيودها زمناً طويلاً، وأطبق التخلف والجهل على آفاقها طيلة العهد العثماني أو معظمه، فإن تلك الإيقاعات قد أخذت بالتململ في محبسها الغربي مبكراً، منذ أن بدأت المدن الأوربية، (وبخاصة الإيطالية)، تستيقظ من سباتها القروسطي عشيّة عصر النهضة، وأنشأ رأس المال الفتي يرفع رأسه، شيئاً فشيئاً، في وجه الهيمنة الإقطاعية وسلطة الاكليروس.

لقد عجزت الفلسفة المدرسية، المسلحة ببركة الكنيسة ومحاكم تفتيشها، عن مواصلة كبت الإرهاصات النيّرة للفكر الباحث عن فضائه الطلق. وبدأ فن التصوير يستعيد الإنسان المغرَّب من منفاه في قفر الفن الأيقوني. كما أخذ الدفء يشيع، يوماً إثر يوم، في أوصال الفنون الأخرى، ليصل في مسرح (شكسبير) إلى ذروة شامخة من ذرا الفن المنطوق والمرئي.

---

(١) على الرغم من الموقف الديني المتشدد، فإن صورة الإنسان لم تغب تماماً عن الأعمال الفنية في العصر الإسلامي. وتحتفظ المتاحف والمكتبات العالمية بشواهد تراثية وأثرية يظهر فيها الإنسان، كما في بعض الأعمال الخشبية وفي الرقش وفي لوحات الرسامين الذين زينوا بها عدداً من الكتب (كالشهنامة للفردوسي). ومن أبرزهم (الواسطي). انظر بهجة المعرفة. مسيرة الحضارة م١. ص٤٢٨. وكذلك ص٤٣٦.

وكان على إيقاع التناسب أن يعيد النظر في ما اعتاده من أنماط، مستلهماً من جديد تلك الهارمونية التي افتقدها خلال قرونٍ من الركود القروسطي. وأن يستعيد مُثل الفن الإغريقي محمّلةً بالحنين إلى تجسيد الطبيعة وإنسانها الحي، أكمل الكائنات وأرقاها.

يقول (البيرتي)، منظّر (الإنسانيين) في عصر النهضة:

«إن الجمال توافق وانسجام بين الأجزاء، بين تلك الأشياء التي تتفق على **نسبةٍ** صارمة تحددها وتنسقها وفق متطلبات الهارمونية، أي **البداية الأولى المطلقة** للطبيعة»[1].

وعلى الرغم من أن (البيرتي) يضع لذلك الانسجام بين الأجزاء نسباً صارمة، لعلها انعكاس للنزعة الإحيائية المتأثرة بالفن الإغريقي، فإن تلك النسب، على صرامتها، لا تبدو نمطاً عقلياً مفروضاً من الخارج، وإنما استجابة لما دعاه (البيرتي): متطلبات الهارمونية التي تنبثق من الطبيعة، بل من (البداية الأولى المطلقة للطبيعة).

بيد أن علم جمال عصر النهضة، قد نزع إلى النمذجة، فثمة مثلٌ أعلى للجمال في هذا الضرب من الفن وذاك. وينبغي، مثلاً، على تمثال الملك (داوود) لمثّال عصر النهضة (مايكل انجيلو)، أن يعكس تلك النسب الصارمة التي تحدد مقاييس المثل الأعلى الجمالي، شأن (عذراء) رفائيل[2]، حيث الجمال المثالي يستعير من إيقاعات الأعداد نسَبهُ، ومن الهندسة تماسكه ووحدته، ثم يضفي عليهما مسحةً روحية رقيقة، هي تآلف بين التسامي الديني والتجسد الدنيوي.

مثل هذه (النمذجة)، على سعيها نحو التوازن والكمال، لم تقنع المنوّر الإنجليزي الكبير (فرنسيس بيكون ١٥٦١ - ١٦٢٦)، فهو يُعرض عن نمطية المثل

(١) انظر: اوفسانيكوف + سميرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية.... ص٨٦.

(٢) انظر لوحة: عذراء الفران. لرفائيل - القرن الخامس عشر. في كتاب الفن: تأويله وسبيله. رنيه هويغ. ترجمة صلاح برمدا. ج٢. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٨. ص١٣٤.

الأعلى ومقاييسه الصارمة، أجزاء وكلاً، ليبحث عن تلك الروح اللطيفة أو الجميلة التي تشيعها الحركة، أو ينقلها الإحساس بتناسبٍ ما، قد يكون مبهماً أو خفياً في الوحدة الكلية، كتلك الوجوه «التي تكون ملامحها غير جميلة، ولكنها ككلٍ أو كوحدة تعطي انطباعاً لطيفاً»(١).

بل إن (بيكون) لا يغفل عن تلك الغرابة التي تفاجىء المتلقي أو المشاهد فتترك عنده تأثيراً جمالياً رائعاً.

«ليس هنالك من جمالٍ خلاّب لا يملك بعض الغرابة في نسبه»(٢).

وقبل أن (يتصيد) فنانو العصر الحديث آراء (بيكون) هذه نستدرك فنقول أن (بيكون) الذي يتذوق التناسب الكلي، ويتحسس الانطباع غير المحدد، ويفتح قلبه للغرابة الخلاّبة، لا يترك الحبل على غاربه لإيقاع التناسب، فهو يضيف الدقة إلى التناسب ليجعل منهما شرطين للجمال، ذلك الجمال الذي يراه صفةً موضوعية للطبيعة.

وإذا كانت الدقة والتناسب تتفقان والمُثل التي نشدها إنسانيو عصر النهضة في المنطق والانسجام المتكاملين للعمل الفني، فإن آراء (بيكون) عن (الجمال الخلاّب) ذي الغرابة في نسبه، وجمالية (الحركة)، والإحساس بالتناسب المبهم، وعن تلك الجاذبية التي تخرق صرامة المثل الأعلى ونسبه، وتُلْتمس في الإنطباع الكلي، إنما تمثل استشرافاً لنزعاتٍ فنية وجمالية سوف يفصح عنها التطور اللاحق للفن الأوربي.

ولعل بعض أصدائها يتجاوب في فن (الباروك) الذي أخذ بالظهور في عصر بيكون، ومثّل ارتداداً عن فن النهضة النخبوي، ومحاباةً للنوازع والأذواق العامية. فأطلق الحركة الحسية لتجيش في مساحة العمل الفني، وتدوِّم في أبصار المشاهدين. وأعرض عن صلابة فن النهضويين وصفائه الساكن، لينشد الغنى

---

(١) انظر: اوفسانيوف. . . . ص١٢٣.

(٢) انظر: موسوعة Encarta Refernce Library, 2003, C.D ROM

الخلاّب، والوفرة الباذخة، والحركة الآسرة، فكأنما قد صُنع من «السحر ومسٍّ العاطفة»[1]. وخير ما يمثل ذلك السحر لوحة (روبنس): القيامة الصغرى[2].

كما لعب فن (الباروك) بإيقاعات الظلِّ والنور، وبرع في توليد تلك الصدمة الأخّاذة التي تفاجيء المشاهد في النقلة المباغتة من الظلمة الغامضة إلى الضوء الساطع، كما في لوحة (اهتداء القديس بولس)[3] لـ (كرافاجيو - القرن السابع عشر).

لقد تحلل إيقاع التناسب من هندسته الصارمة، ليحني الخطوط المستقيمة، ويبدل القوس بالزواية، ويُحلّ الاهليلج محل الدائرة، فيبعث، في فنون النحت والعمارة وصناعة التُحف، تلك الغنائية المترفة للخطوط والكُتَل، وذلك الإسراف الذي يعجّ به التكوين[4].

وهكذا اكتشف (الباروك) إيقاع التناسب في حركته الجياشة، لا في سكونه الهندسي. ولسوف يفتر ذلك الجيشان بعد (الباروك)، ولن يبعث، مرةً أخرى، بمثل تلك الحرارة والدينامية، اللهم الا في فن (المستقبليين)، في العقود الأولى من القرن العشرين.

وكما يولّد النقيض نقيضه، برزت الكلاسيكية الأوربية، في قرنها السابع عشر، لتكبح الجموح الباذخ للفن الباروكي، ولتؤطر نزعات الإنسانيين، فناني عصر النهضة. وكان عليها من أجل ذلك، أن تستدعي بعضاً من الحرس العقلي القديم، فتوظفه في ترويض الطبيعة مرةً أخرىٍ لتبرأ من نزواتها التي أطلقها فن الباروك، وتستقيم للمعايير العقلية، ولتلك المقاييس الجمالية والفنية التي اصطنعها منظرو الكلاسيكية، وأبرزهم نيقولا بوالو (١٦٣٦ - ١٧١١).

(١) انظر: هويغ، رينه: الفن تأويله وسبيله.... ص١٣٠.
(٢) م. س. ص١٧٨.
(٣) م. س ص١٧٢.
(٤) انظر شواهد على ذلك: م. س ص١٩٦+٢٠٩+٢١١.

فإذا كان علينا أن نقلّد الطبيعة، وهو عُرف (أرسطي) قديم، فينبغي أن ننقيَ الطبيعة ونخلّصها من (البدائية الفظّة»، وننظمها بواسطة النشاط العقلي». . ! أي أن العقل الإنساني هو الأرقى، وعلى التناسب الفطري، وهارمونية الطبيعة، أن يسلسا القياد لمعايير العقل:

يقو (بوالو):

«فلتكن الفكرة أغلى ما عندكم

ولتعطِ الفكرة الأشعار بريقها وجمالها»[١]

وهكذا يعود العقل ليجذب صوبه إيقاع التناسب، فيضفي المصوِّرون الفرنسيون كـ(شاردان - القرن الثامن عشر)[٢] الرؤية الموضوعية الواعية على أعمالهم، ويعيدون الاتزان والاعتدال إلى الفكرة والتكوين. . في حين يكرّس فن المسرح، بلغته الشعرية ذات الفصاحة التعبيرية البعيدة عن التكلف والزخرفة، معاييره العقلية، مستلهماً مذهب (أرسطو) في محاكاة الحياة أو مشاكلتها، ومانحا إليه المسرح الإغريقي من تقسيم فن التمثيل إلى فرعين: تراجيدياً وكوميدياً. وما قال به (أرسطو)، في كتابه (الشعر)، من ضرورة توفر وحدة الموضوع في العمل المسرحي.

إلاّ أن الكلاسيكيين، ومنظّرهم (بوالو)، أضافوا إلى وحدة الموضوع وحدتي الزمان والمكان، اللتين أشار إليهما أرسطو إشاراتٍ عابرة، فجعلوا من الوحدات الثلاث قاعدةً لكل عملٍ مسرحي[٣]، ورفضوا أي خروج عنها. وهو ما تجلى في أعمال كبار الكلاسيكيين الفرنسيين (موليير، راسين، كورني).

---

(١) انظر: أوفسانيكوف + سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية. . ص١١٢.

(٢) انظر لوحة (الغسالة) لـ(شاردان) في كتاب الفن وسبيله لـ(رينه هويغ). ص٢٢١.

(٣) انظر: مندور، محمد: الأدب ومذاهبه... ص٤٦.

وكما ضاق التنوير الإنجليزي بالجمود والثبات والنمطيّة، ضاق بها التنوير الفرنسي الذي ورثه وتخطّاه. فنرى (ديدور ١٧١٣-١٧٨٤) أبرز أولئك المنورين، يؤسس للمذاهب التي تلت الكلاسيكية وثارت عليها، مزدرياً فن الأرستقراطية المتحذلق، ومعارضاً العقلنة المبتسرة التي فرضها الكلاسيكيون على الطبيعة. ففي الطبيعة يتمثل النموذج الأول للفن، ويتألق إيقاع التناسب الذي يولّد تلك الهارمونية الشاملة. «وإن هارمونية أروع لوحة فنية ليست إلا تقليداً ضعيفاً لهارمونية الطبيعة». فالطبيعة، لدى (ديدور). أعلى شأناً من الفن، كما «النسخة لا يمكن أن تفوق الأصل»[1].

ولعل (ديدور) قد استشرف المستقبل حين دعا طلاب التصوير الذين يدرسون في متحف اللوفر إلى العزوف عن مخزونه المصنّع، والانطلاق إلى حيث الناس والطبيعة:

«ابحثوا عن قصص الأزقة، كونوا مراقبين في الحارات والشوارع والحدائق والأسواق والبيوت، ووقتها تستطيعون أن تضعوا أمام أعينكم صورة صحيحة عن الحركة الحقيقية في جميع النشاطات الحياتية»[2]

إنها دعوة إلى البحث عن إيقاعات الجمال الحي، بعيداً عن الايقاعات الميّتة. وسوف تلقى هذه الدعوة هوى في نفوس الواقعيين من أدباء القرن التاسع عشر وفنانيه، حيث يسطّر (بلزاك) مأثرته العظيمة (الملهاة الإنسانية). ويصورّ (ميليه) عناء (لاقطات الحب)[3]، وشقاءَ (عمال المقالع)[4]. كما يجسد (كوربيه ١٨١٩-١٨٧٧) مظاهر الحياة المتنوعة في ترفها وبساطتها. وعلى

---

(١) انظر: أوفسانيكوف... موجز. ص١٤٩.

(٢) م. س. ص ١٥٠-١٥١

(٣) انظر تلك اللوحة في كتاب تاريخ الفن للدكتور علي الشماط ج٢ وزارة الثقافة ١٩٩٨. ص٢٥.

(٤) انظر: هويغ: الفن تأويله وسبيله ج٢. ص٢٨٨.

هدي (كونستابل)[1]، يخرج (كوربيه) بألوانه وفرشاته من مرسمه المظلم إلى الطبيعة النيّرة، ليكتشف هارمونيتها حيث هي، فيحاورها ويتمثلها، وينقل إلى لوحاته الإيقاعات الحية للغابة والبحر والجبل، بفطرتها الصادقة.

ولم يكتفِ (كوربيه) بتصوير الواقع الاجتماعي الحيّ، فقد تصعّد الهم الاجتماعي عنده إلى نزوع إلى التغيير الاجتماعي. فكان واحداً من قادة (كومونة باريس ١٨٧١)، أول جمهورية للشغيلة في العالم، وتصدر فيها لجنة الفنانين الثوريين. وكان محظوظاً إذاستطاع الهرب إلى (سويسرا)[2] بعد سحق الكومونة.

وعلى الرغم من التعارض بين المدرستين: الواقعية والرومانتيكية، فقد كانت الطبيعة قاسماً مشتركاً بينهما. ونشدا معاإيقاعات الهارمونية الحية في الطبيعة البكر. إلا أن العودة إلى الطبيعة، لدى الرومانتيكيين، كانت مثقلة بهموم الذات، الإنسان الفرد، ومدفوعةً بمشاعر الاغتراب، ومعبرةً عن تمرد ذلك الإنسان على النمطية المقيتة، وعلى الابتذال والدونية في المجتمع البرجوازي.

ولئن كان (ديدور) أقرب إلى روح الواقعيين، فإن (جان جاك روسو: ١٧١٢-١٧٧٨)، في نزعته الطبيعية، كان ملهماً للرومانتيكيين، وبخاصة أولئك الذين مجدّوا الكفاح في سبيل الحرّية، تلك الحرية التي صورها (دولاكروا)، في لوحته (الحرية تقود الشعب)، شابة ممشوقة القوام تقود الجماهير برايتها المرفوعة، وتكشف صدرها للنيران دون وجل، بينما تحولت تلك الصبية، بين أصابع (بيتهوفن)، إلى نشيد للبطولة الرومانتيكية التي مجّدها في سيمفونيته الثالثة، ثم إلى (أنشودة للفرح)، يصوغ كلماتها الشاعر الألماني (شيلر)، ويختم بها الكورال سيمفونية بيتهوفن التاسعة.

(١) جون كونستابل: فنان انجليزي. رائد الواقعية الطبيعية في التصوير. كان من أوائل الذين هجروا المرسم إلى حضن الطبيعة وصورها مباشرة. عرض عام ١٨٢٤ بعض أعماله في باريس فكان لها تأثير كبير لدى الواقعيين والرومانسيين الفرنسيين... انظر: الشماط، علي: تاريخ الفن. ص٢٤.

(٢) انظر: كول، ج، هـ: تاريخ الفكر الاشتراكي ج٢ ترجمة عبد الكريم أحمد. وزارة الثقافة- مصر- ص ٢٠٣.

أما الشاعر الرومانتيكي الانجليزي (وليم وردز وورث ١٧٧٠-١٨٥٠)، فإنه يقف في منتأه، بعيداً عن الأهواء الفرنسية الجيّاشة، والنزوات الألمانية الجامحة، ليتلذذ تلك الهارمونية الآسرة لمرأى الشمس الغاربة، ويتحسس ما تثيره من عواطف شجية في فؤادالإنسان المتوحّد:

« الغيوم التي تتحلق حول الشمس الغاربة

قد استمدت لونها الداكن من العين التي ترعى خلود الإنسان

سباقٌ آخر قد جرى، وظفرٌ آخر قد اجتُرح.

الشكر للقلب الإنساني الذي نحيا به

والحمد لحنانه، لمباهجه، ومخاوفه.

في يقيني: إن أضعف وردةٍ تتفتح يمكن أن توحي

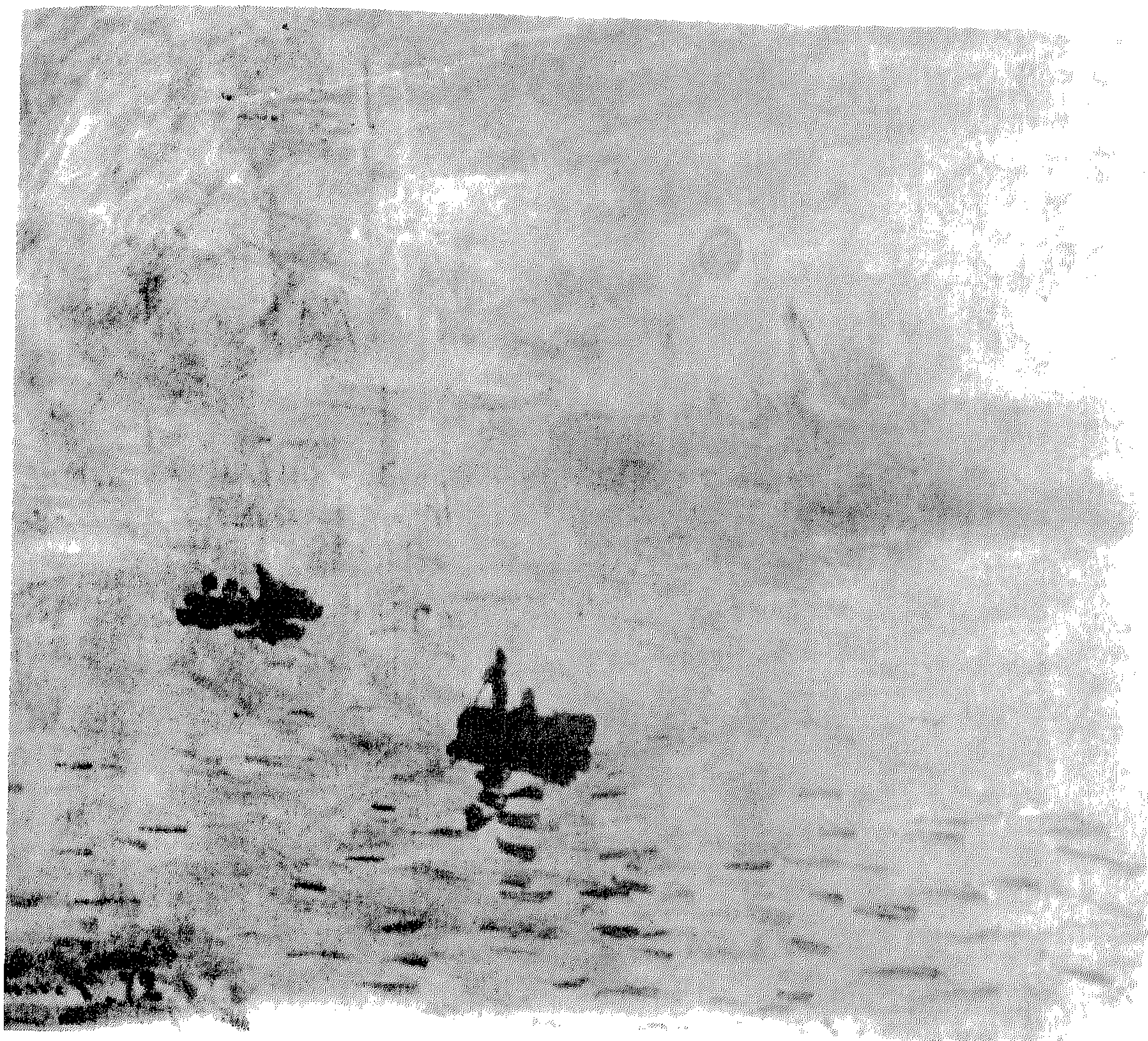
بأفكار تغور عميقاً لتراود الدموع»[١]

إنه الحوار الذي فجّرته الرومانتيكية بين الإيقاعات الطبيعة وإيقاعات النفس الإنسانية. يستثير أحدهما خواطر الآخر، فيتناجيان ويتآسيان. وهل هذه النفس سوى فلذةٍ قُدت من كبد الطبيعة، وبها تكون.

وإذا كانت هارمونية الطبيعة الحية قد أغرت المصورين الواقعيين والرومانتيكيين، بهجرة جدران المرسم الضيقة، إلى حيث تستلقي الطبيعة طليقة بثرائها الذي لا يُحدّ. فإن انطباعيي القرن التاسع عشر قد حذوا حذوهم، ليكتشفوا القيم اللونية للطيف الشمسي، واهتزازاته الشيقة، وانعكاساته التي تمنح الأشياء وجودها المرئي ونكهتها اللونية. وليصورٌ الفنان الفرنسي (كلود مونيه) غبش الصبح، بغموضه الضبابي المفعم بالشاعرية، في لوحته الشهيرة: (انطباع، شروق الشمس ١٨٧٢)[٢]، فتعطي هذه اللوحة عنوانها اسماً لحركة الانطباعيين.

Hayward.John:The Penguin Book Of English Verse Penguin Books.London1968 (١) P.265

(٢) انظر تلك اللوحة في كتاب تاريخ الفن لعلي الشماط. ص١٥٨.



كلود مونيه: انطباع ، شروق الشمس

بيد أن المجتمع البشري الزاخر بالحركة، لم يكن أقل إغراءً لفريق من الانطباعيين[1]. فالهارمونية لا تُنشد في الطبيعة فحسب، وإنما في الإنسان أيضاً، فرداً منطوياً على عالمه الداخلي، وكائناً اجتماعياً يعيش في علاقةٍ مع الآخر، ويكتشف نفسه عبره.

ويذرع أولئك الانطباعيون، الباحثون عن المبتكَر، حي (مونمارتر) الباريسي، ويجلس بعضهم هنا، ويدخل بعضهم هناك. فيرسم (لوترك)، بخطوطه المتدفقة المفعمة بالحركة، مهرج السيرك وغانية الملهى. ويضفي (ديغا) ألوانه الطليقة الشيّقة على راقصة الباليه وبائعة القبعات. ويصور (سيزان) الحضور الثقيل الملول للاعبي الورق في المقهى.

إنه عالم الإنسان الداخلي يتهيأ للتعبير عن ذاته، عبر منجزات الانطباعية، بما يتخطى شكليتها المفرطة، ليجد ضالته في (فان غوخ)،[2] العبقرية المتفردة، وبشير (التعبيرية)، حيث تتشظى الطبيعة في لوحاته، وتنداح منجرفةً مهتاجة[3]، لتعكس، في هارمونيتها المضطربة تلك، الإيقاع الداخلي المتفجر لإنسانٍ مرهف الحس، قلق الروح. في عالمٍ مسخته القوة الطاغية لرأس المال، ليتحول الإنسان فيه إلى كائن مستلب، غريب عن جوهره وعن إبداعه، مسحوق.

وقد خبر (فان غوج) عن كثب تلك السلطة الطاغية التي لا تعرف الرحمة، حين عمل مبشراً بروتستانيتياً لدى الأسر العمالية في مناجم (بوريناج) للفحم الحجري، جنوبي بلجيكا، حيث كان العمال يعانون فقراً مدقعاً، ويكابدون شقاءً

---

(١) يصنف النقاد هؤلاء الفنانين المعنيين هنا في (ما بعد الانطباعية). فهم وإن انطلقوا من الانطباعية، فإنهم قد تعدوها ليمهدوا لما تلاها من اتجاهات في الفن التشكيلي.

(٢) فانسان فان غوج (١٨٥٣-١٨٩٠). فنان هولندي. توفي منتحراً بعد إصابته باضطراب عقلي. تأثر بالفن الياباني، وعُدّ رائداً للمدرسة التعبيرية التي برزت في ألمانيا أولاً بين عامي ١٩٠٥-١٩٢٣، وجعلت من هموم الإنسان المعاصر وحياته الداخلية هدفها التعبيري.

(٣) انظر: Mittelstadt,Kuno:Vincent Van Gogh Berlin.1976
اللوحات: ١١-١٥-١٩-٢٣-٢٦..

لا نظير له، في ظروف عمل بالغة السوء والخطورة. وسرعان ما فقد عمله لأنه تعاطف مع أولئك العمال بعد كارثة أودت بحياة كثرة منهم، في انهيار منجمي، دون أن يبذل أصحاب المنجم ما ينبغي لانقاذ أرواح العمال[1].

وإذا كان مسار البحث لا يحتمل وقفة كهذه تهشّم ايقاع النِسبَ الإنسانية، فتقلق البال وتوجع القلب. فإن علينا مواصلة السير حثيثاً. ولعل ذكر (المستقبلية) يعيد إلينا بعض الانتعاش، حيث دخل إلى حلبة الإيقاع عنصر جديد، يتمثل في ديناميكية التطور التقني المتسارع للصناعة الحديثة في عصر الرأسمالية. وكان على مختلف الايقاعات: الطبيعية والإنسانية، إن تعيد توليف ذواتها وفقاً لإيقاع تلك الدينامية.

ولم يتأخر الفن في التعبير عن تلك الحاجة:

أيتها النسب التي تحكم الفن، شعراً كنتِ أم نغماًو تصويراً أم عملاً مسرحياً أو سينمائياً. عليك أن تعيدي تقويم قيمكِ لتأتلفَ وعصرَ السرعة المتنامية.

وعبرت حركة (المستقبلين) عن النزوع المتطرف لهذا المنحى. فقد أدارت ظهرها لتراث الماضي برمته، ورمته بالعقم، باحثةً عن دينامية جديدة، دون جذور، لإيقاعات الفن الحديث، تعكس الحركة الجيّاشة للحياة العصرية، والتسارع المطّرد لتقنيات الحضارة.

واستعار (البيان المستقبلي)، الذي صدر عن المستقبليين سنة ١٩٠٩[2]، كل ما في جعبة اللغة من مفردات للتعبير عن ذلك الزخم النابض بالحركة الذي يميّز رؤيتهم الإبداعية. ويبدأ البيان بكلماتٍ ثلاث:

---

(١) انظر: ستون، ايرفنج: فنسنت فان جوخ. ترجمة: ناهض منير الريس. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٩٦. ص١٢٣-١٣٣.

(٢) ترجع صياغة الأفكار الرئيسة للبيان المستقبلي إلى الشاعر الإيطالي (فيليبومارتيني ١٨٧٦-١٩٤٤)، رائد المستقبلية الذي ولد في مصر، وتعلم في باريس.

سنغني لحب المخاطر . . . .

ثم ينهال على الأسماع بسيل من الألفاظ المشحونة بالتوتر والاندفاع: الشجاعة، التهوّر، التمرد، المغامرة، البهلوانية ... وأنّى للشاعر أن يتمثل هذه الخصال جميعاً دون أن يتأجج فؤاده بالحماسة المتقدة.

وينتهي البيان بإنذارٍ صريح لا لبس فيه:

«سنحطم كل المتاحف والمكتبات والأكاديميات أياً كان نوعها.»[1]

وهو ما سوف يتردد على لسان «ماياكوفسكي» شاعر الثورة البلشفية:

«فلتذهب إلى جهنم

كل تلك التماثيل البرونزية الثقيلة

وليذهب إلى الشيطان

كل ذلك الطين المرمري اللامع»[2]

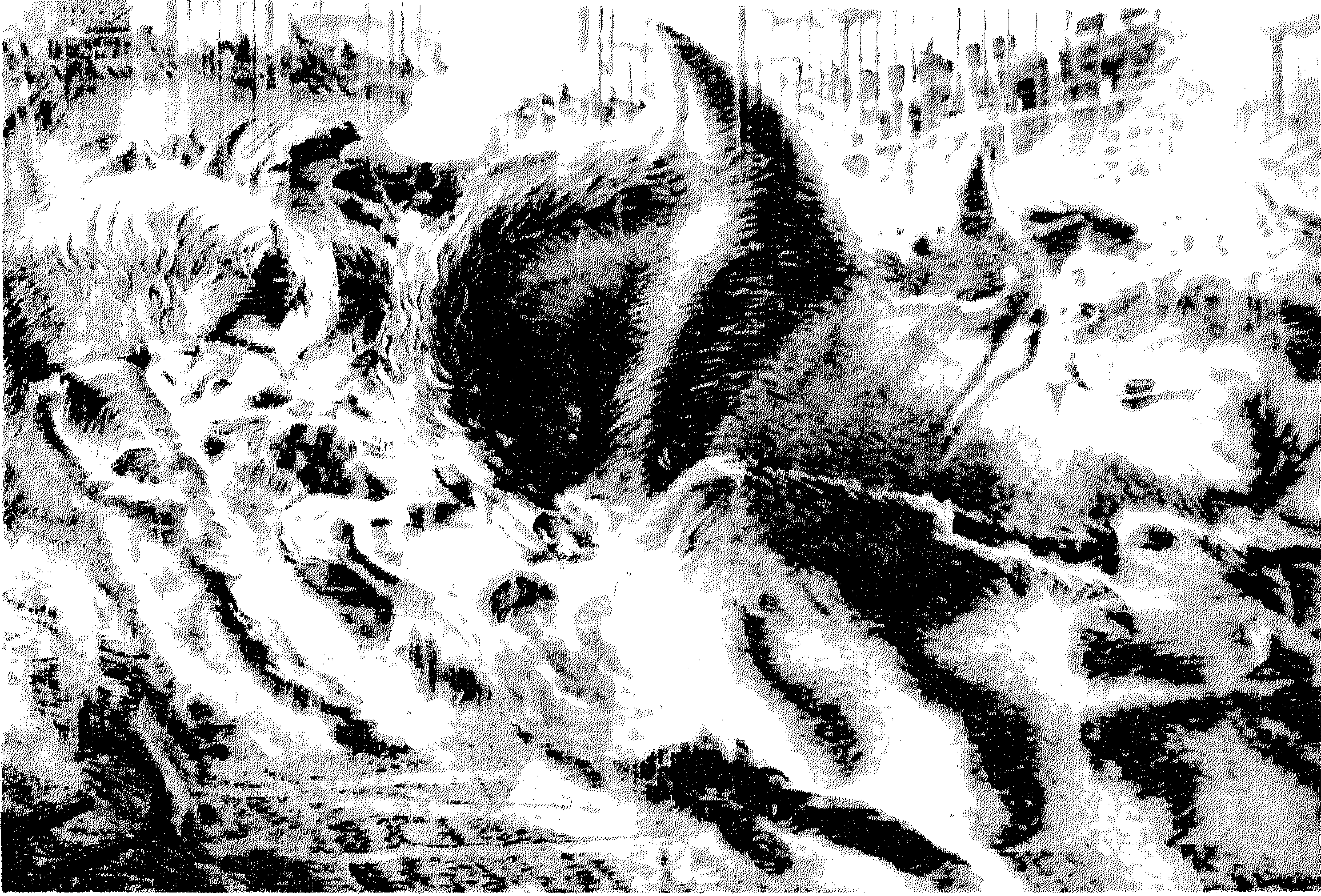
ولا يستطيع المتأمل في لوحة (بوتشيوني ١٨٨٢-١٩١٦): (المدينة تتمرد)[3]، وقد سحرته الروعة، إن يجد من الكلمات ما يصف هذا الهيجان العاصف لكائنات جبارة جامحة، تبدو كالخيول ألبست أجساد الحيتان، اللهم سوى استعادة كلمات البيان المستقبلي: الاندفاع، الجرأة، التهور، المغامرة، المخاطرة ... وهي، على عظيم دلالاتها، تظل عاجزةً أمام هذه الهارمونية الجياشة التي تخرق معايير النسب الجمالية وطبائعها.

---

(١) انظر: Copplestone,Trewin:Modern Art Movements Spring Books London1962,P.32-33

(٢) من قصيدة (بأعلى صوتي): انظر: رودمان، سيلدن: مائة قصيدة من روائع الشعر الحديث: ترجمة: نادية الياس+ سليمان العيسى. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٦٦. ص٧٥.

(٣) اللوحة رقم (٣٤) في: . . . . Modern Art



بوتشيوني : المدنية تتمرد

في حين يهدئ (بالا : ١٨٧١-١٩٥٨) من روعنا، ليصور لنا كلباً وديعاً[1] يجري إلى جوار سيّدته. لكن وداعتّه تلك لا تلبث أن تكشف عن ولائها المستقبلي، فالفنان يرسم الكلب في حركته لا في ثباته. فليس من أربعة أرجلٍ فحسب، وإنما حزمة من الأرجل العديدة تتتابع في إيقاعٍ حركي مدهش. وكأنما يريد القول أنْ لا سكون في الوجود، وإن الحركة هي شكل الكينونة.. إنه جدل الحركة الذي يتبدى أيضاً في حاشية الثوب وقدمي السيدة ورسن الكلب.

وتبتكر المستقبلية هنا هارمونيةً لم يعرفها فن التصوير من قبل، هي هارمونية الجدل بين الوجود ونفيه، عبر الحركة، في اللحظة عينها: فالسلسلة موجودة في هذا الموضع وغير موجودة. والقدم تبدو هنا وهناك في البرهة ذاتها. إنهما ينوسان في سيرورة بين العدم والكينونة.

وتعود لوحة (بالا) إلى العام (١٩١٢). وهي إذ تتزامن مع إرهاصات (ميكانيك الكم)، تبدو كأنها تستبق موضوعاته فتبشر بعلاقة (الارتياب)[2]، حيث يستحيل قياس سرعة جسيمٍ ما (كالإلكترون)، وتحديد موضعه بدقة تامة، في اللحظة ذاتها. فالقياس الدقيق لأحدهما إنما يتم على حساب دقة الآخر، فهما، إذ يتحدان في الجسيم، يتبادلان النفي عبر عملية القياس.. وفي ضوء علاقة الارتياب يبدو (الالكترون) في حركته منشوراً على غمامةٍ احتمالية، تحيط بنواة الذرة، لا مقيداً بمدار محدد.

---

(١) م. س: اللوحة رقم (٣٨).

(٢) ميكانيك الكم هو العلم الذي يدرس قوانين الحركة وفيزياء عالم دقائق المادة. وقد ظهر وتطور منذ عشرينات القرن العشرين على يد عدد من العلماء المرموقين مثل (دوبروي)، (هايزنبرغ)، (شرودنغر)، (ديراك)... الخ. وتقول علاقة الارتياب إنه إذا حاولنا تعيين موضع جسيم بدقة مطلقة، فإن سرعة ذلك الجسيم تصبح، في تلك اللحظة غير محددة (مريبة). وإذا ما «قيست سرعة الجسيم في لحظة ما بدقة مطلقة، فعندها لا يمكن تحديد موضع الجسيم خلال تلك الفترة»
انظر: ريدنيك. ف: ما هي ميكانيكا الكم. دارمير. موسكو ١٩٧١. ص١٣٤



بالا : كلب في الرسن

وتوحي حركة الأرجل في لوحة (بالاّ) بتلك الغمامة الريبية، كما توحي بها تأرجحات السلة، واهتزازات الثوب. وكأنما يحقق (بالا)، بحدسه الابداعي، ما سوف يحلم به عالم فيزياء الصغائر (نلسن بور)، بعد سنين، بأن يرى موسيقى الكائنات الصُغرية التي يحكمها ميكانيك الكم، وقد تجلّت في العالم الكبري.

وليست لوحة (بالا) فريدة في أعمال المستقبليين، فثمة لوحات أخرى، لبوتشيوني وسواه، تصور الأشياء في حركتها وتعبّر، شأن لوحة (بالا)، عن التتام والتناقض في مثنوية (المكان-الزمان)، كما في مثنوية (الموضع-السرعة)، إذ لا يمكن أن تصورٌ المكان بدقة مطلقة إلاّ إذا أوقفت الزمان، فكل لوحةٍ تقليدية، أو صورة فوتوغرافية، هي لحظة سكون تعسفي.

لكن الهارمونية الحركية الرائعة التي اكتشفها وصورها المستقبليون، وذلك الاندفاع الحار للحركة المستقبلية، قد وقعا، بعد حين، في مصيدة الفاشيّة. وشهد النذير الذي أطلقه بيانهم بتحطيم تراث الماضي كله، تجسيداً له في الكارثة الثقافية الكبرى التي أنزلها النازيون بالتراث الإنساني. حين أحرقوا، بعد ربع قرن من بيان المستقبليين، الآلاف المؤلفة من الكتب والمطبوعات التي لا تروق للفاشية، في ميادين برلين.

وإزاء الجموح المستقبلي، وشكلية الانطباعية، وهلوسات السوريالية، كان على الواقعية أن تنهض من جديد، فتشحذ قلمها وفرشاتها، لتعيد إلى حوار الفكر والواقع، وجدل المضمون والشكل، توازنهما، ولتُرجع إلى التراث مكانته. فواقعية القرن العشرين كانت وريثة الواقعية النقدية والطبيعية في القرن التاسع عشر، إلا أنها لم تقف بالفن عند حدود النقد الاجتماعي، إذ امتلكت بُعداً آيديولوجياً، ورؤية اجتماعية وسياسيةً واضحة المعالم. فقد كان على ايقاعات الفن

أن تتناغم مع الهدف المعلن، وهو استنهاض قوى الشغلية للنضال في سبيل انتصار الاشتراكية وبناء المجتمع الاشتراكي. ولهذا قُرنت تلك الواقعية بالاشتراكية، وعدّها فريق من المنظّرين مدرسةً فنية قائمة بذاتها هي الواقعية الاشتراكية.

لقد عاد الفكر، من جديد، ليرسم للفن طريقه. لكن هذا الفكر لم يكن فكر (أفلاطون) المؤلّه والمغترب عن الإنسان، وإنما فكر الإنسان ذاته، فكر الطبقة الاجتماعية.. وقد ألهم هذا الفكر آلاف الفنانين في شتى بقاع المعمورة، وأنتج، طيلة عقود، فناً هادفاً يشحذ الهمم، ويحفز العزائم، ويشيع الأمل.

ولكم تناقلت الأجيال الشابة، جيلاً أثر جيل، رواية (الأم) الشهيرة (لمكسيم غوركي)، التي لعبت دوراً تربوياً كفاحياً في روسيا وخارجها.. وقد ترجع جاذبية هذه الرواية، وسواها من كتابات (غوركي)، إلى مافيها من مزجٍ شيّق بين الواقعية والرومانتيكية. ففي قصته (العجوز ايزرغيل)، يقود (دانكو)، الشابُ الوسيم الشجاع، قومَه، وسط العاصفة الهوجاء وظلمة الغاب، فيشق صدره بيديه، وينتزع قلبه، ثم يرفعه عالياً ليسطع سطوع الشمس، فيسير بقلبه المحترق، مضيئاً أمام قومه طريقَ الخلاص[(١)].

أليس (دانكو) غوركي قريناً لتلك الفتاة التي اصطفاها المصور الرومانتيكي (دولاكروا)، لتمثل الحريّة في لوحته (الحرية تقود الشعب)، فتتقدم الجموع غير هيابة، مسفرةً عن صدرها الناهد، رافعة رايتها كقلب (دانكو) المشتعل.

إلا أن المسرحي والشاعر الألماني الكبير (برتولت برخت ١٨٩٨-١٩٥٦) لم تجتذبه الرومانتيكية. فالواقعية ليست في حاجة إلى إسرافها العاطفي وأوهامها

(١) انظر: غوركي، مكسيم: مولد إنسان وقصص أخرى. ترجمة غائب طعمة فرمان. دار التقدم. موسكو. ص١٦٣-١٦٧.

الذاتية. وينبغي على المسرح (الملحمي) الذي ابتدعه (برخت)، أن يبرأ من العاطفية المسفّة التي تشيع الإيهام في نفس المشاهد، وتشوش الفكر. فليس على المسرح أن يستهلك فاعلية المتفرج، وإنما عليه أن يوقظها[1]. ليس عليه أن يخاطب الشعور ويستجدي الانفعال، بل إن يشحذ العقل ويدفعه إلى الحكم.

إنه يستعيض عن الهارمونية التي تثير العواطف، بالهارمونية التي تُنتج المعرفة، فتنير الموقف أمام الإنسان، وتحاور عقله، وتحفزه إلى الفعل:

أيها الجنرال

دبابتك قوية جداً

تسحق غابة بأكملها، ومئةً من البشر

ولكن فيها عيباً واحداً

إنها تحتاج إلى سائق

* * *

أيها الجنرال، قاذفة قنابلك قوية

تطير أسرع من العاصفة

وتحمل فوق ما يحمل الفيل

ولكن فيها عيباً واحداً

إنها تحتاج إلى طيّار

* * *

(١) انظر: جراي، رونالد: بريخت. ترجمة نسيم مجلي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢. ص٨٤-٨٥.

أيها الجنرال، الإنسان له فوائد كثيرة

فهو يستطيع أن يطير وأن يقتل

ولكن فيه عيباً واحداً

إنه يستطيع أن يفكر[1]

وإذا كان (برخت) يرسل إلى طاغوت المؤسسة العسكرية إنذاراً من الفكر، فكر الإنسان المنتج والمبدع، فإن إنذاراً آخر يرسل به الشاعر الفرنسي (جاك بريفير)، إلاّ إنه آتٍ من المعدة:

مخيف

صوت البيضة المسلوقة الرقيق

وهي تفرقع على مائدة الصفيح

مخيف ذلك الصوت

عندما يتحرك في مخيلة إنسانٍ جائع[2]

ويحشد الفنان التشكيلي السوفياتي (ميلنيكوف)، في لوحته (الاستيقاظ[3] ١٩٥٧) جمهوراً من شتى الأعراق والألوان، بقبضاتٍ مرفوعة ورايات مرفرفة، ليصور تلك الحقبة من تاريخ البشرية التي امتازت بنهوض الشعوب وكفاحها المشترك من أجل التحرر الوطني والسلم العالمي.

وفي هذه اللوحة تبدو الصنعة الفنية باهتةً أمام زخم المضمون، ولعلها تعكس اتجاهاً في الواقعية الاشتراكية سيطر زمناً على الفن السوفياتي، وحاول حبس

(١) برخت، برتولت: قصائد من برتولت برخت. ترجمة عبد الغفار مكاوي. دار الكاتب العربي -القاهرة ١٩٦٧ ص١١٢

(٢) انظر: رودمان، سيلدن: مائة قصيدة. . . . ص١٠٧.

(٣) انظر: اللوحة Tocyaapctbehhbin Pyccknn MY36N Mocka:48

الواقعية في أقفاص نمطية ضيقة، مثقلة بالمهام الدعائية، مما شكل عبئاً على الموهبة، ومصادرة لعملية الإبداع. وفي هذا المنحى ذهب الناقد الاشتراكي الأمريكي (مايكل جولد) إلى أن «من أهم واجبات الكاتب أن يحفز إلى نمو الأدب البروليتاري الذي يكتبه العمال أنفسهم، وأن يشجع هذا النمو ويساعد عليه[1]». ومثل هذه المهمة النبيلة، أو سواها، لا يمكن إنجازها على نحو سوي بمثل هذه اللغة الأوامرية.

على أن الفنانين التشكيليين السوفييت ما كان لهم أن يبقوا في منجى من الإغراءات التي لاتقاوَم للتقنيات المدهشة التي أتت بها المدارس الأوربية الحديثة. لقد كان الثراء الهارموني لإيقاعاتها يلح على أولئك الفنانين، فأخذوا يتخطون على وجل، ثم بجرأة أكبر، النمطية التقليدية، والأسلوب الأوامري، اللذين هيمنا على الفن خلال المرحلة (الستالينية). لتتلامح، في لوحة: (متسلقوا الجبال)[2]لميخائيل عبد لا يف، حرارة ألوان (ماتيس)[3]ورحابة مساحاته اللونية، وغياب الظل والنور. ولتبرز ملامح (تعبيرية) في لوحة (باتراز دزيوف): (بداية حياة جديدة)[4]، فالتواءات الخطوط وقوة حضور الكتلة ذات الحدود الصارمة، تذكّر بـ (أدوار مونج)[5]، والتشظي اللوني يستحضر روح (فان غوج).

إنه التفرد الإنساني، وهمومه المضمرة، تطفو إلى السطح لتبحث عن لغتها الخاصة في هارمونية الحركة واللون والإيقاع. فهل تعجز الواقعية، بآفاقها التي

---

(١) انظر: عوض، لويس: الاشتراكية والأدب. كتاب الهلال. مايو ١٩٦٨. دار الهلال. ص٤٧.

(٢) انظر: Soviet Literature12 Moscow1969 P.192

(٣) هنري ماتيس: ١٨٦٩-١٩٥٤ أبرز فناني المدرسة الوحشية التي خرجت على القواعد التقليدية لفن التصوير كالمنظور والإيهام بالتجسيم وهارمونية الظل والنور، وتخطت الانطباعية بجنوحها إلى التبسيط في التكوين وإبراز الألوان الصارخة على مساحات واسعة.

(٤): Soviet Literature4.1976 Moscow P160-161

(٥) إدوار مونج (٨٦٣-١٩٤٤). فنان نرويجي المولد. من أبرز الفنانين التعبيريين. انظر لوحته: نسوة على الجسر في تاريخ الفن: الإتجاهات الرئيسية في فن التصوير لعلي الشماط ... ص١٧١.



باتراز دزيوف: بداية حياة جديدة

لا تُحَدّ، عن الإفصاح عن ذلك التفرد، وعن الهم الذاتي للإنسان، في حواره الجدلي مع الهم الاجتماعي؟

لعل قصيدة الشاعر السوفيتي (ايفتوشِنكو)، الذي تألق في ستينيات القرن العشرين، تجيب عن هذا السؤال:

لا تروق الأنصاف لي. احتقر أنصاف المعايير
أعطني السماء كلها، ولتكشف الأرض عن خباياها
الجبال والأنهار والبحار وكل كنوزها
لي! ولن أتقاسمها مع أحد
أيتها الحياة، لا تجامليني. وأحبسي عني مِننك
ألقي علي الحمل كله، فكاهلي قوي
لا أريد متعةً أو بسمةً مترددة
ولا أريد أنصاف الأشجان في أغنيةٍ حزينة
هنالك فقط نصف واحد أرحب به- نصف الوسادة
إما تضغط على الخدِّ بحنان،
يتوهج خاتم ذهبي في إصبعك
وتتهاوى الشهب خائرةً منهكة[1].

إن تاريخ الفنون لم يعرف عصراً كالقرن العشرين في غنى أفكاره وتوهجها وصراعها الشائق، وعكست هارمونيةُ الايقاعات المبتكرة والمولّدة جدلَ الأفكار، في تعارضها وتلاقحها.

(١) انظر: Russian Poets1917-1967 Soviet literature Moscow June1967 P.171

كان توالد المذاهب الفنية يتم، جدلياً، في تواترٍ متسارع: نفيٌ، فتشكيل معادٌ في رونقٍ مغاير، فنفيٌ جديد... يمتلئ بعضها بالفكرة حتى ينوء بها، ويستخف بها بعضها فيحوّل الشعر إلى موسيقى الكلمة. فيما يفرض (التجريد) نفسه على ساحة الفن التشكيلي، فيلقي بالفكرة أو بالمضمون، فلسفياً كان أم اجتماعياً، خارج إطار اللوحة، لتصبح التقنية الخالصة غايةً في ذاتها، وأساساً للعمل الفني، وليتحول المحتوى، في نقلةٍ جدلية دراماتيكية، إلى الشكل.

كان (الأنا) الاجتماعي -كما يُقال- يستحوذ على الإنسان الفرد، في الواقعية الاشتراكية، ليجعل من الفن كفاحاً. فيتمرد اللاوعي عليه في (السوريالية)، وتعصاه الذات المبهمة في (التجريدية)، فيرى (كاندنسكي)(١) إنه «لابد من التعبير عن الضرورة الداخلية، حيث يبدو تناغم الألوان والأشكال حصيلة الاحتكاك الفعال مع الروح البشرية»(٢).

ذلك هو عصر الإيقاعات الجياشة والمنفلتة من زمامها، تنشد هارمونيةً متجددة في حقبة مضطربة. وتدعو إلى إعادة قراءة التناسب الإيقاعي في الوجود، مراتٍ ومرات، عبر الإنسان الفرد، وعبر الإنسان الاجتماعي.

جدل ايقاعي:

وقراءة التناسب الايقاعي في الوجود لا يمكن أن يحيط بالغنى الوفير للهارمونية الشاملة إذا اقتصرت القراءة على تقصي الانسجام فحسب. فتلك الهارمونية تستبطن التناقض أيضاً.

يصور الفيلم اليوغسلافي (شاهدت غجراً سعداء)، لمخرجه (بتروفيتش)-(١٩٦٧)، جانباً من حياة الغجر اليوغسلافي في عقد الستينات من

---

(١) فاسيلي كاندِنسكي (١٨٦٦-١٩٤٤): فنان روسي، ورائد التجريدية.

(٢) انظر: بهنسي، عفيف: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن. دار الكتاب العربي. دمشق ١٩٩٧. ص٧٠

القرن المنصرم. وفيه يلبس الشاب الغجري -بطل الفيلم -بذلةً بيضاء فوق قميص أحمر، طيلة الحكاية. ويتخطّر ذهاباً وإياباً في أوحال الضاحية الغجرية ولعل المخرج قد أراد بذلك إبراز التناقض بين (الجمالية) التي يفصح عنها حوار اللونين: الأبيض والأحمر، وأناقة البذلة والقميص ذي القبة المفتوحة، وبين الحال المزرية للأزقة الغجرية.

مثل هذا الجدل بين الضديدين يبرز قيمةً تعبيرية، مثلما ينمُّ الجدل بين الأبيض والأحمر عن قيمة جمالية أو إيقاعية. فالتجاور أو التداخل بين اللونين يفرض تناسباً ما، ويخلق هذا التناسب قيمةً مقترنة به. فما الذي يكسبه تلك القيمة؟. أليس التضاد بين اللونين؟ لكنه تضاد مسكون بالتناغم. وفي الوحدة الجدلية للتضاد والتناغم تتبدى تلك القيمة.

ويعلم المصورون الفوتوغرافيون القدماء، شأنهم شأن مصوري أفلام (الأبيض والأسود)، الأهمية التعبيرية والجمالية لحور الظل والنور في الصورة الفوتوغرافية، وفي المشهد السينمائي.

ويكتسب هذا الحوار قيمته من جدل الضدين، والذي يتجلى في الهارمونية التي تجمع الشاعرية المرهفة لتدرج الظلال وتجاوبها، إلى المفاجأة المدهشة في الانتقالات المباغتة من الظل إلى النور، إلى القوة التعبيرية الكامنة في التوزع والتداخل بين المساحات الظليلة والمضيئة.

ففي المشهد الختامي لفيلم (ماما روما)، لمخرجه الإيطالي (بازوليني)، حيث سُجي الفتى الصريع، وحيداً، في القاعة المقفرة. تتجاذب ايقاعاتُ الظل والنور أطرافَ المشهد، لتضفي على المأساة أبعاداً تتخطى المشهد الحزين، لتبدد أوهام (ماماروما) في الصعود من حضيض السلّم الاجتماعي إلى زُخرف المجتمع (الراقي!).

ويبدو جدل الظل والنور جزءاً من اللغة التي استخدمها المخرج الروسي

(كوزنتسيف) في فيلمه (هملت)، للتعبير عن التوتر المفعم بالقلق والحزن، في اللقاء بين (هملت) وشبح أبيه. ولتصوير الحوار المضني بين (هملت) وهواجسه.

ويدين فن التصوير السينمائي والفوتوغرافي بالفضل للفن التشكيلي الذي سبقهما في توظيف هارمونية الظل والنور كلغة للتعبير الفني. وهل هنالك أمتع من الرسم بقلم الرصاص أو بالفحم، حيث لا تقنية لديك سوى الهارمونية التي يتيحها اللعب الشيق بالظل والنور وايقاعهما النسبي... وربما تفوق هذه المتعةُ متعةَ (اقليدس) وأشياعه من رياضيي الإغريق، الذين دأبوا على حل مختلف المسائل الهندسية بتقنية مزدوجة هي موهبتا المسطرة والفرجار دون سواهما.

ولا يقتصر فضل الإغريق على شحذ ملكتي المسطرة والفرجار لحل المسائل الهندسية فإن اكتشاف التناسب في التضاد، والتضاد في التناسب، إنما يرجع إلى فكر الإغريق العملاق وإذا كان الفيثاغوريون قد وضعوا اليد على بعض مظاهر التناقض في الوجود، بل وقرنوا ذلك التناقض بالعدد (٢) الذي عدّوه (مبدأ التضاد)، فإنهم لم يتخطوا عتبة التوافق بين الأضداد. فلم يهتدوا إلى جمالية اصطراعها.

وكان على معاصرهم العظيم (هيرقليط: نحو ٥٧٦-٤٨٠؟ق. م) أن يسبر ذلك العمق. فالجمال لديه هو التناسق القائم على وحدة الأضداد. والإفصاح عن الجمال إنما يتم عبر صراع تلك الأضداد.

يقول: «تجهل النفوس المتوحشة كيف يتحد الخير والشر في نتيجة واحدة، كما يتحد القوس والقيثارة في اتساق النغم، وانسجام اللحن. وهذا الاتساق والانسجام هو القانون الإلهي، وهو العدالة، والقدر، والمصير»[1]

هكذا يجعل (هير قليط) من الهارمونية القائمة على وحدة الأضداد وصراعها مبدأً شاملاً في الوجود، يشيع الحيوية والحرارة في الكائنات، ويبعث الروعة في

(١) انظر: العوا، عادل: التجربة الفلسفية. الحدوس الفلسفية. ط٢. جامعة دمشق ١٩٦٤. ص٤٠

مظاهر الطبيعة. ولم يجد (هيرقليط) خيراً من النار لتمثيل ذلك القانون الشامل (اللوغوس)، الذي يجيش بالصراع، فينظم الحركة والحياة في الكون.

ومن مآثر (أرسطو)، الذي لم يوافق (هيرقليط) في مجمل أفكاره، إنه قام بتحليل الرؤية الجمالية التي انطوى عليها فكر (هير قليط)، الذي اندثرت جلّ أعماله، سوى قلة قليلة من الأفكار التي عرضها سواه من مفكري الإغريق في مؤلفاتهم، وبخاصة (أفلاطون) في محاوراته.. يقول أرسطو في كتابه (العالم):

«إن الطبيعة تنزع إلى الأضداد، وفي **هذه الأضداد يكون التناسق**. فالطبيعة ربطت بين الذكر والأنثى وليس بين الجنس الواحد. فأول ارتباط اجتماعي أوجدته الطبيعة يكون في الجمع بين الأضداد. وفي الفن يحصل الشيء نفسه. فيتكون التعبير الفني في اللوحات الفنية من تداخل الألوان، مثلاً بتداخل اللون الأسود بالأبيض والأصفر بالأحمر. وكذلك في الموسيقى، فإننا نحصل على التناسق الموحّد عندما يجتمع (خصوصاً إذا كانت الموسيقى مصحوبةً بالغناء) مختلف الأصوات والأنغام العالي والمنخفض، الطويل والقصير»(١)

ومن المدهش أن يتردد شيء من روح (هيرقليط) في فكر معاصرٍ له، لكنه بعيد عنه بعد الصين عن اليونان. !

أجل، فذلك الفكر يتمثل في الفيلسوف الصيني الكبير (لاوتزو-القرن السادس-الخامس ق. م)، الذي أدرك جدلية الجميل والقبيح، إذا لا وجود لأحدهما دون الآخر. وإلى (لاوتزو) تعود المقولة الجدلية:

«الكمال العظيم يشبه عدم الكمال»(٢)

وهي توحي بمقولة (هيغل): «في العدم وجود وفي الوجود عدم...»(٣)، والتي تصغر مقولة (لاوتزو) بثلاثة وعشرين قرناً.

---

(١) انظر: أوفيسانيكوف + سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية..... ص١٤.

(٢) انظر: علم الجمال الماركسي اللينيني. ج١ ... ص٤١

(٣) انظر: العوا، عادل: التجربة الفلسفية-الحدوس الفلسفية ط٢ ١٩٦٤-جامعة دمشق. ص٣٥٣.

وربما كان (لاوتزو) أول من حدس هارمونية الضديدين: البسيط والرائع، فهو يرى في التناقض بينهما نسبةً جمالية. ليس ذلك فحسب، فإن «البسيط المتواضع المحروم من كل مظاهر الجمال الخارجي هو المقياس الأساسي للرائع»[(١)]

ومثلما يرعى القانون الشامل (اللوغوس)، لدى (هيرقليط)، اصطراع الأضداد واتساقها في الوجود، وإيقاع الحركة في الكون، يفعل (الطاو)لدى (لاوتزو)، وهو الأساس المبدع الخفي للوجود، والجوهر المادي للأشياء جميعاً.

وليس في الفكر العربي، في عصره الوسيط، من هو أقرب إلى جدلية (هيرقليط) و(لاوتزو) من (أبي العلاء المعري ٩٧٣-١٠٥٧)، وبينه وبينهما ستة عشر قرناً. فالاتساق بين الجميل والقبيح عند (لاوتزو)، واتحاد الخير والشر اتحاداً متناغماً عند (هيرقليط)، يجد صدى له في قول (المعري):

والخير والشر ممزوجان ما افترقا ... فكل شهدٍ عليه الصابُ مذرور[(٢)]

وكما الشر لا يكون دون الخير، فلا وحشة بلا إنس. فالنقيض إنما يفرض، في وجوده، نقيضه. وليس وجودهما تجاوراً فحسب، إذا الوحشة تنطوي على الإنس، كما يضمر الإنسُ الوحشةَ:

جزى الله عني مؤنسي بصدوده ... جميلاً ففي الإيحاش ماهو إيناس[(٣)]

ثم لننصت إلى الحوار الجدلي بين الماء والنار في هذا البيت الذي يصف فيه المعري السيف:

مقيم النصل في طرفي نقيضٍ ... يكون تباينٌ منه اشتكالا[(٤)]

---

(١) انظر: علم الجمال الماركسي اللينيني. ج١ ... ص٤١

٢) المعري: اللزوميات م١: دار صادر. بيروت. ص٤٣٧

(٣) م. س ... م٢. ص٩

(٤) شروح سقط الزند: التبريزي-البطليوسي- الخوارزمي. القسم الأول. القصيدة الأولى (ص٢٥)

وجاء في شرح (التبريزي) لهذا البيت: «إنه اجتمع في هذا السيف شبه الماء وشبه النار، يريد شُطب السيف وطرائقه التي تتراءى فيه كأن الماء يترقرق فيه وإن النار تلتهب. والماء والنار متباينان لما بينهما من المضادة طبعاً، ولكن التباين في هذا السيف اشتكال أي تشاكل وتشابه لاجتماعهما وائتلافهما»

فالتبريزي قد أدرك الهارمونية الجدلية لوحدة النقيضين: التباين والتشاكل، في التناسب بين ترقرق الماء وتوقد النار، وقد ائتلفا، على تنافرهما، في الصورة التي عرضها (المعري). لكن للنار نقيضاً آخر سوى الماء، ويأتلف النقيضان في صورة مولّدة جديدة:

له ثِقل الحدائد فهو راسٍ   وإصعاد التلهب فهو نام[1]

وليست صورة السيف، في هذا البيت، صورةً بديعةً ساكنةً على جدار، إذ يبدو السيف، في ثقله الجليل وعنفه الهائج، كائناً حياً، متأبداً في رسوخه، نامياً في حركته.

إنها هارمونية الحركة في تناقضها واتساقها، استقرارها الثقيل وجيشانها الناري. ولعل في هذا الجيشان قبساً من نار (هيرقليط).

وقد نرى التماعات جدلية جمالية في فكر بعض الفلاسفة المسلمين. فابن سينا ينقل ايقاع التناسب إلى الروائح العطرة، فيرى أن رائحة المسك قد تكون ممتعةً أو غير ممتعة تبعاً لكثافتها [2]. وهو بذلك يكتشف في درجة الكثافة ايقاعاً نسبياً معيارياً، إذ إن الكثافة نسبة. وإذا تجاوزت هذه النسبة حدّها، انقلبت المتعة إلى نفورٍ يمثل نقلةً جدلية من الكم إلى الكيف.

فإذا عدنا إلى الغرب لنرى التاريخ الأوربي يسدل الستار على فكر العصر الوسيط، عصر الظلمات، فينطلق الفكر حراً من جديد، ليخلّص (عمانوئيل

(١) شروح سقط الزند. القسم الأول. . . . ص٣٩.

(٢) انظر: ابن سينا: كتاب الشفاء. الرياضيات ٣. الموسيقى. القاهرة ١٩٥٦ ص٥.

كانت: ١٧٢٤-١٨٠٤) الجمالَ من أسر الغائية المرسومة له، وينزّه الشعور الجمالي عن الغرض[1]، ليكشف، في موضوعته عن الجليل (أو الرائع)، نزوعاً (هيرقليطياً) يعقد **تناسباً** غامضاً بين الأضداد: الرهبة والمتعة، الألم والشوق، القلق والدهشة. . ليولّد إحساساً جمالياً هو ما يمكن أن يُدعى رائعاً أو جليلاً، كمرأى البحر الهائج في يومٍ عاصف، أو جبل شامخ تشق ذروته السحاب.

وفي هذا (الرائع) يتفاعل النقيضان): جموح المخيلة ورزانة الفكر، ليقدما إلهاماً للإبداع الفني المقبل: من ضربات القدر يقرع الباب، في سيمفونية (بيتهوفن) الخامسة، إلى هزّة الفزع في لوحة الحرب الأهلية لـ(سلفادور دالي)، إلى شعر (ماياكوفسكي) يستثير ايقاع عصره العاصف:

نحن بناة العالم
نحن مزينو هذا الكوكب
نحن صانعو العجائب
سنربط أشعة الشمس
في مكانس نكنس بها
الغيوم من السماء. . بالكهرباء
أنهار العالم سنجعلها تفيض بشهد الكوثر
شوارع العالم سنرصفها بالنجوم الوضاءة[2]

ومن ثم إلى المشاهد الملحمية في فيلم (الحرب والسلم) للمخرج السوفياتي (بندار تشوك).

وعلى الرغم من أن (هيجل: ١٧٧٠-١٨٣١) هو الوريث الشرعي لتراث الجدل السابق، وناظمه في فلسفةٍ شاملة متماسكة. إلا أنه، في رؤيته الفنية، شأنه

(١) انظر: عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي. عالم المعرفة. الكويت٢٠٠١ ص٩٥.
(٢) من مسرحية (اللغز بوف ١٩١٨) لماياكوفسكي. انظر: عوض، لويس: الاشتراكية والأدب ص٩٩.

في التاريخ، كان أسير (مثاليته) التي تنطلق من الفكرة المطلقة كأساس للوجود، وترى في الطبيعة مرحلةً في سيرورة تلك الفكرة، مغتربةً عن ذاتها، لتعي ذاتها، من ثم، في الإنسان. وقادته تلك الرؤية، أحياناً، إلى موقف محافظ في الفن، إذ رأى في المرحلة الكلاسيكية ذروةَ الفن، حيث «تجسد فيها المطلق على نحو كاملٍ في شكل حسي» و«وتم بلوغ المثال واتحدت الفكرة بالشكل الخارجي في تناغمٍ حميم»[1].

كما نظر إلى الجمال على أنه «الفكرة التي تعبر عن الوحدة المباشرة بين الذات والموضوع».

فالجمال هو الفكرة أولاً، هو تشخيص للفكرة المطلقة إذ تتلمس ذاتها، وهو سيرورة تحمل هارمونية الضّدين: الذات المبهمة (أوالفكرة في ذاتها) باحثة عن وعي الذات، والموضوع الصادر عن الذات والمغترب عنها. وعبر الجدل الذي يسكن هذه الهارمونية، يدفع (هيجل) سيرورة الفكرة إلى غايتها في الفن الإنساني، وفي (الكلاسيكي) بالذات، حيث تتجسد الوحدة بين النقيضين في تناسبٍ رفيع.

لم يكن الفن طليقاً، لدى (هيجل)، فقد كان له، شأنه عند (أفلاطون)، وظيفة معرفية[2] محددة تماماً هي الوصول إلى وعي الفكرة لذاتها في (الروح المطلق). إلاّ أن هذا الوعي لا يبلغ غايته القصوى في الفن وإنما في الفلسفة. فالفن هو مرحلة معرفية أدنى من الفلسفة في سيرورة (الروح المطلق).

وهكذا فإن الرؤية الجمالية والفنية لهيجل لا تنطلق من دخيلة الفن، فهو يلج الفن من خارجه حاملاً إليه تصوراً شاملاً مسبقاً يتمثل في الفكرة المطلقة، ليبحث عما يعتقده من تجليات تلك الفكرة أو تشخصاتها، بما يحمله ذلك من هنات التعسف النظري.

---

(١) انظر: عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي.... ص١٠٥-١٠٦

(٢) انظر: لوفافر، هنري: في علم الجمال... ص٩٩

ولما كانت الطبيعة، لدى هيجل، مجرد مرحلة من سيرورة الفكرة المطلقة في طريقها نحو وعي ذاتها في الإنسان. فإنه يرى في الجمال الطبيعي أدنى صور الجمال، حيث «الصورة الحسيّة الأولى التي تتجلى فيها الفكرة». بينما لا يتحقق الجمال في أقصى درجاته إلا في الجمال الفني النابع من الروح (وعي الإنسان، أو وعي الفكرة لذاتها في الإنسان).

وإذ يُلبس (هيجل) الطبيعةَ فكرتَه المطلقة، فإنه يدفع بها إلى الخلف، لأنها لا تزال قاصرةً عن وعي ذاتها، وعي الفكرة المطلقة التي ولّدتها. إلاّ أنه حين يتحدث عن الطبيعة، لا يستطيع أن يكتم تعاطفه مع تلك الفكرة المغتربة فيها، بل وتتلون كلماتُه بالانفعال المتدفق:

«فالطيور زاهية الألوان تغرّد في غدوِّها ورواحها دون أن تهتم بأن تُرى أو لا تُرى، وقد تتبدد أغنياتها في الفضاء الرحب دون أن يسمعها أحد. كما توجد نباتات شوكية، في الغابات الجنوبية، تزهر بقوة لمدة ليلة واحدة ثم تذبل، دون أن تحظى بلحظة إعجاب واحدة. بل إن هذه الغابات والأدغال ذاتها، بكل ألوانها الجميلة والمبهجة والناضرة، وبكل روائحها العبقة التي تتضوع في كل الأرجاء، قد تتعطن وتذوي دون أن يستمتع بها أحد. أما العمل الفني فهو ليس متمحوراً حول ذاته، مثل الطبيعة، ولا مكتفياً بهذه الذات. إنه في جوهره سؤال يتردد ويُلح في طلب الإجابة من كل تلك القلوب التي تخفق في الصدور، إنه بمنزلة النداء الموجه إلى العقل والروح»[1]

على أن (بندتو كروتشه ١٨٦٦-١٩٥٢)، التلميذ الذي يقف على يمين (هيجل)، كان أقسى على الطبيعة من أستاذه، وإن كان لا يقل عنه بلاغةً:

«فلتترك البلغاء والسكارى يزعمون أن هذه الشجرة وهذا النهر وهذا الجبل، بل وهذا الحصان وهذا الوجه الإنساني الجميل، أسمى من الآثار التي

(١) انظر: عبد الحميد... التفضيل الجمالي... ص١٠٧

أبدعها إزميل ميشيل أنجلو، وأرفع من أشعار دانتي. ولنقل في شيء من العقل إن (الطبيعة) بليدة إذا قيست بالفن، وأنها خرساء مالم يُنطقها الإنسان»[1].

وينكر (كروتشه)، في نزعته المثالية، على الفن أن يكون واقعةً مادية، ويعزف عن تحليله إلى نسبٍ لونية أو نسبٍ صوتية. إنه يبدل بإيقاع الهارمونية المادية ذاك إيقاعاً غنائياً حدسياً، تستشفه العاطفة، وهارمونيةً موسيقية خالصة تمتح من المنبع العاطفي للصور الفنية، بعيداً عن أثقال الواقعية وقيودها. فالفن لديه: رؤيا أو حدس[2] بريء من شائبة اللذة والمنفعة براءته من المادية، بعيد عن الغائية الأخلاقية، وإن لم يُخرج الفنان عن سلطان الأخلاق، خالص من المعرفة (المفهومية) وصورتها الفلسفية.

وفي هذا الحدس تندغم الأضداد وتتجاوب. ويوحّد الجدل بين عاطفة الرومانتيكية وتصور الكلاسيكية: بين الجموح العفوي للعاطفة وهدوئها الرزين، بين الإلماحات الخاطفة الغامضة والاعتدال المتوازن والوضوح، بين الشخصية الغائمة القلقة والشخصية ذات الطباع المدروسة. ففي أعمال العظام من الفنانين يزول التناقض بين الطرفين، وتتحد الرومانتيكية بالكلاسيكية[3].

هنا ينظم الجدل تناسباً إيقاعياً جديداً، هارمونية للأضداد تهب فيها العاطفةُ الحدسَ «تماسكه ووحدته. فإنما كان الحدس حدساً حقاً لأنه يمثل عاطفة. ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس».

فهل هذه البلاغة الرشيقة قادرة على إسباغ قوة الإقناع على آراء كروتشه. وهل تغفر له نزعتَه الرجعية!

---

(١) كروتشه، بندتو: المجمل في فلسفة الفن. ترجمة سامي الدروبي. دار الأوابد. دمشق ط٢ ١٩٦٤. ص٧٣

(٢) م. س: ص٢٨

(٣) م. س: ص٥٣

أليس من المفارقة أن تقود الجدلية إلى الرجعية؟ لقد كان (هيرقليط) أرستقراطي النزعة. وكان (أفلاطون)، ذو الأفكار الجدلية اللامعة، معادياً للديمقراطية وذا نزعة نخبوية. وانتهى (شيلنغ)[1] إلى الصوفية. ولم يعدّ (هيجل) الكلاسيكيه ذروة الفن فحسب، بل رأى في الدولة البروسية ذات الحكم المطلق غايةَ تطور الفكرة في التاريخ.

وكان على (الماركسية) أن تخلّص الجدل من ذلك الشطط، وتضفي عليه رؤيتها، ثم توظفه في مسار التقدم الاجتماعي.

ويبدو أن تلك المهمة قد اقتضت إحداث انقلابٍ جذري في أساس الجدل الهيغلي: فبدلاً من القول بالفكر الذي يولّد الطبيعة فيعي ذاته في الإنسان. انطلق الجدل الماركسي من الطبيعة إلى الإنسان فالفكر الإنساني، ليحذف الفكرة المطلقة من طرفي المعادلة.

وحجر الزاوية في الرؤية الماركسية للفن هو وحدة المحتوى والشكل، والجدل الداخلي الذي ينظم هذه الوحدة في العمل الفني، فلا هارمونية شكلية خالصة، ولا فكرة جافة دون رونق.

ويعكس (لوفافر) إيقاع ذلك الجدل حين يرى أن الشكل، في تولّده يخرج «من المحتوى، ويتشبع بالمحتوى، ويعود نحوه لالتقاطه بكامله»[2]. فليس من فنٍ حقيقي يُغيِّب المضمون ليحاور الشكلُ ذاته. وما الحياة الفنية للشعر، أو للأثر الفني، سوى حركة جدلية ينتقل بها المتلقي من هارمونية الشكل إلى تلك الدلالات، ومن تلك الدلالات إلى الهارمونية. وفي التردد الدائب لهذه الحركة يُحلّ التناقض بين المضمون والشكل في سيرورة جدلية مستمرة.

---

(١) شيلنغ (١٧٧٥ -١٨٥٤) فيلسوف ألماني، مثالي النزعة، أسهم في صياغة عدد من المقولات والأفكار الجدلية.

(٢) لوفافر: في علم الجمال ... ص١١٣

يـقـول (لوفـافر)، معرِّضاً بالنزعـة الرمزيـة التي يمثلهـا الشـاعـر الفرنسـي (مـالارميـه)[1]:

«إن كل قصيدة هي غناء، ولكن ماإن يعزل الشاعر الكلمات كي يعتبرها حقائق مستقلّة قائمة بذاتها، حتى يميل نحو النزعة الشكلية». وهو ما وقع فيه (مالارميه) حين رأى أن القصيدة تتألف من الكلمات (وليس من أفكار وعواطف)[2].

لكن (الماركسية) سيَّست الجدل، وهبطت به من عالم الفكر المتعالي إلى ميدان الكفاح الاجتماعي. ولم يكن على الأفكار الجمالية، أو مادعاه الماركسيون فيما بعد: (علم الجمال الماركسي)، أن يتخلف عن شدّ أزر الصراع الطبقي، فهل بقي لإيقاع التناسب الجمالي، وللهارمونية الخالصة من معنى؟

لقد أسلم الفن زمامه لدواعي النضال الاجتماعي، فعلى الفنان أن يصطفي من الواقع مايدفع الحركة الإجتماعية إلى الأمام، وعلى القالب أن يكون طوع المحتوى. ولينُبذ كل ما ينزع إلى فصل الشكل عن المضمون، أو يجعل من القيم الشكلية الصرفة محتوى للعمل الفني، فلم تلق الانطباعية أو التكعيبية أو التجريدية.. استقبالاً حسناً لدى المنظرين الماركسيين الأوائل، وكذلك الرمزية والسوريالية ... وعدت جميعاً تعبيراً عن تهافت الفن في المجتمع البرجوازي[3] على الرغم من الاعتراف بأن الفن التشكيلي قد «عبّر في فترةٍ من الفترات عن الفوضوية الفردية للمثقفين فنياً الذين رفضوا النظام الرأسمالي، وسقطوا في بؤرة اليأس العدمي». إلا أن مثل هذه العدمية لا تهدد سيادة البرجوازية، وإنما، على العكس، تساعدها في إشاعة «الضياع الفكري» لدى القوى الحيّة في المجتمع[4].

---

(١) ستيفان مالارميه (١٨٤٢-١٨٩٨): شاعر فرنسي، يُعدّ من رواد المذهب الرمزي. توصل إلى لغة شاعرية جديدة لخصها في كلماتٍ تقول: لا تصوير للأشياء وإنما لتأثيرها علينا.

(٢) م. س.. ص١٢٥

(٣) انظر: علم الجمال الماركسي اللينيني. ج٢. ص١٧٧

(٤) م. س. ص ١٧٣-١٧٤

وخلال سبعة عقود من عمر النظام الاشتراكي السوفياتي قدّم الفنانون في ذلك النظام أدباً متفائلاً وكفاحياً، وشعراً إنسانياً مشرقاً، يعتزّ بالإنسان، ويثمن جهده الجسدي والفكري، وفناً تشكيلياً واقعياً يصور معاناة الشغيلة وأحلامها، ويتغنى بالإرادة الجبارة للشعوب السوفياتية في نهوضها لبناء البلاد بعد الدمار في الحربين: الأهلية والهتلرية.

ولسوف تبقى صفوة هذه الآثار الفنية إرثاً، تذكره الأجيال المقبلة، لتلك التجربة الفريدة لإنشاء نظام اشتراكي في ظروف بالغة الصعوبة. ولن يقلل من شأن ذلك الإرث ما لقيته التجربة من عثرات، وما انتهت إليه من خاتمة دراماتيكية.

بيد أن القراءة الجمالية للجدل المادي لدى الماركسية قد جنحت بمنظريها، خلال المرحلة الستالينية، إلى تغليبٍ للمضمون على الشكل، أخلّ بالقيمة الفنية للعمل الإبداعي. وإلى نظرةٍ أحاديةٍ جعلت من رؤيتها الخاصة للفن الواقعي معياراً للفن كله. مما دفع عدداً من المفكرين والفنانين الماركسيين البارزين، كالشاعر الفرنسي (لويس أراغون) إلى رفع الصوت محذراً:

«إن الرفض الحاسم لكل ما هو ليس (واقعياً)[1]، في مفهوم العقائدية، يؤدي إلى تشويه الواقعية ويقلل من شأنها، كما يلقي بالأخص ظلال الغموض على قضايا مستقبل الفن الأساسية، أي قضايا التراث الثقافي... يتعين علينا أن نعترف... بأن مناقشة قيم الفن يجب أن تتم بأسلوبٍ آخر غير أسلوب الحروب، الأهلية منها وغير الأهلية»[2].

وعبر هذا المنظور ألقى الفيلسوف الفرنسي (روجيه غارودي) بالدوغمائية الواقعية جانباً، ليجعل منها (واقعية بلا ضفاف)، فيعيد تقويم التجربة الإبداعية لـ(بيكاسو)، ويثمن عالياً أعماله التكعيبية والتعبيرية -الواقعية[3].

---

(١) وفق الفهم الجامد لهذا المصطلح.

(٢) انظر: مقدمة كتاب (واقعية بلا ضفاف) لروجيه غارودي. ص١٣.

(٣) انظر: غارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف. ترجمة حليم طوسون. دار الكاتب العربي. القاهرة. ص١٧-١٠١.

لقد أهملت الدوغمائية، إلى حد بعيد، النزوع الإنساني إلى الجمال الخالص، وتحرّي ذلك الجمال كحاجة إنسانية أصيلة. فالإنسان جزء من الطبيعة، لا يكون إلا بها، فهو مفطور على تذوق هارمونيتها، ومحاكاتها، وإعادة تشكيلها. وإن في ذلك متعةً وتربية ذوقية وأخلاقية رفيعة، من شأنها أن تسهم بالارتقاء بالإنسان إلى المثل الأعلى الذي نشده الماركسيون الأوائل، الإنسان الذي يمكن أن يحقق مبدأ العمل والتوزيع في (يوتوبيا) الاشتراكية العليا: «من كلٍ حسب جهده، ولكل حسب حاجته».

ومثل هذه التربية الجمالية تبدو اليوم ملحةً، لمواجهة الإسفاف الفني والثقافي الذي تشيعه الدعاية المأجورة في عصر العولمة، وتروج له الطبقات الفاسدة المفسدة.

ثم إن الجمود العقائدي قد حجب عن أصحابه رؤية الجدل الداخلي للفن، ذلك الجدل الذي يزوِّد التقنية الخاصة بالفن بأساليب مبتكرة جديدة، وبقفزات إبداعية متعاقبة تجسّد التحول من الكم إلى الكيف في ميادين الفنون، وتولّد المذاهب الفنية، مذهباً إثر آخر كنقيض لما هو سائدٌ ومألوف، وكبديل جدلي لمن استنفذ دوره.

ومثل هذا القصور في الرؤية الجدلية قد أدى إلى إهمال أوازدراء ما أنجزته المذاهب الفنية الأخرى من تطوير للتقنية وللقيم الجمالية -الفنية، انطلاقاً من أفكارٍ تعارض الماركسية أو تتعارض معها. أو من تجارب (شكلية) صرفة. وغاب عن الأذهان أن المنجزات والمبتكرات الفنية، شأن نظيراتها العلمية، يمكن لها أن تنفصل عن إيديولوجية أصحابها، لتصبح ملكاً للحضارة الإنسانية، فتغني تراث البشرية كله. ولذلك فإن الجمود العقائدي قد حرم الواقعية (الاشتراكية)، زمناً طويلاً، من إثراء تجربتها باستلهام واحتواء تلك المنجزات، مما أفقر الواقعية.

فهل أرفضُ جميع اسهامات (جون ديوي) التربوية لأنني لا أحب (البرجماتيه)! وإذا كنت أعارض الآراء السياسية لشاعرٍ كبدوي الجبل (محمد

سليمان الأحمد)، فهل أمنع نفسي من الطرب لدى قراءة أبياته في تلك الشقراء التي فتنته:

تأنق الله دهراً يعيد في وبدي
حتى جلاني شعراً يا حسرة الشعر بعدي(١)

لقد كان (سلفادور دالي) ميالاً، في ثلاثينات القرن العشرين، إلى الفاشيين (الفلانج)، ومع ذلك، يصعب على المرء ألاّ يحني رأسه أمام لوحته الرائعة عن المسيح مصلوباً. وكان (بيكاسو) شيوعياً، ومع ذلك كان رائد التكعيبية، وجعل الحمامة التي رسمها رمزاً لحركة أنصار السلم في العالم، تغرّد على ايقاعاته المتفردة، لا على ايقاعات المنظرين الدوغمائيين. وكيفما فكّر (كاندينسكي) فإنني أستمتع بتلك الحرية التي تتيح للعفوية المثقفة أن تفصح عن ذاتها في هارمونية اللون والخط، خارج رقابة العقل الصارمة. كما أقرأ في لوحات (بولوك) ذلك الايقاع الشواشي الممتع للطبيعة التي تضيق ذرعاً بالمنطق المحدود للإنسان. ولا أرى أن ذلك كله يتناقض مع موقفي الاجتماعي المناهض للظلم والاستغلال، إن لم يزده عمقاً.

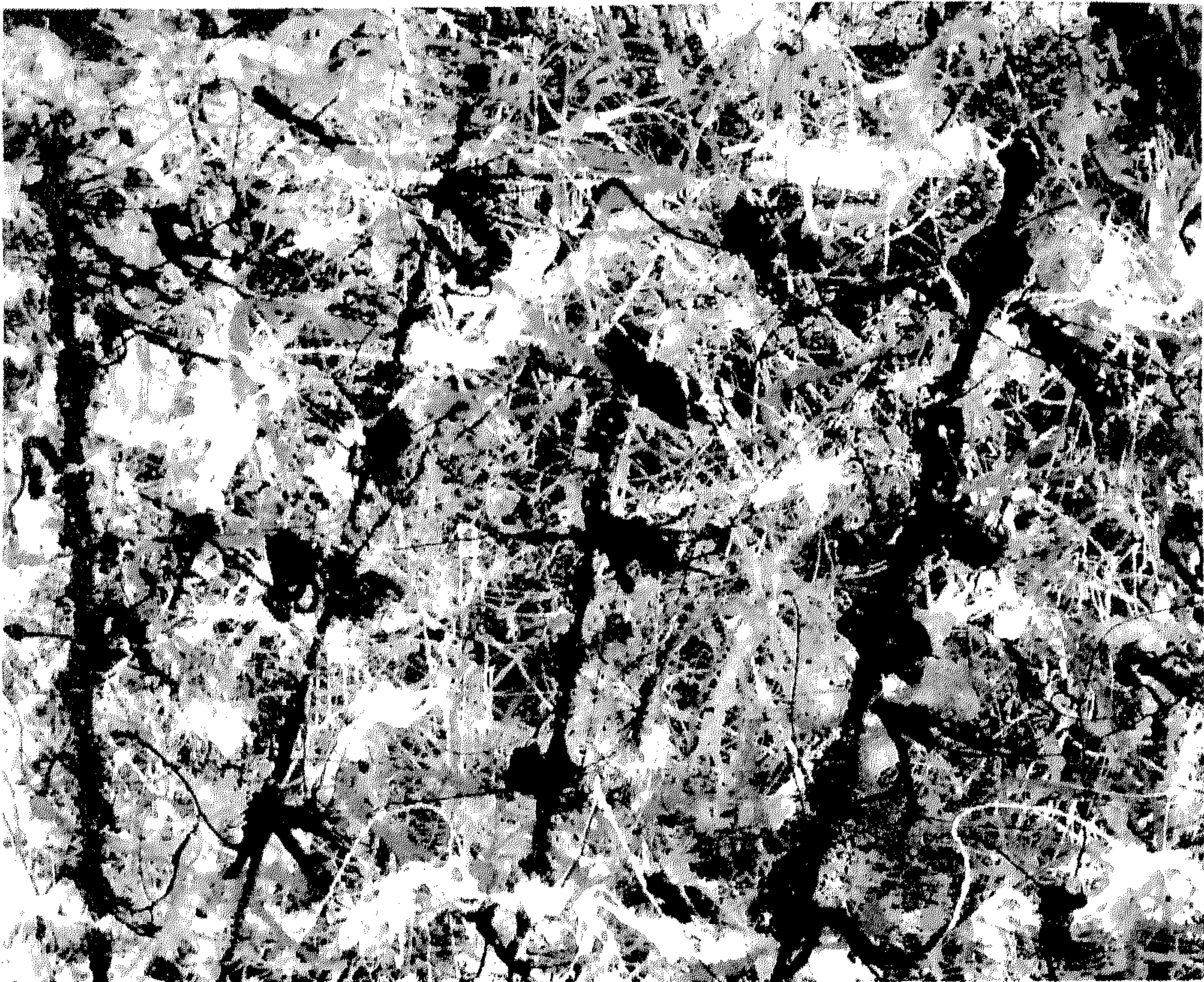
لقد أصاب المنظّر الماركسي (بليخانوف: ١٨٥٦-١٩١٨)، في كتابه (الفن والحياة الاجتماعية)، حينما أمسك عن قذف القائلين بالفن لأجل الفن، لأنه رأى في قولهم احتجاجاً على القيم والأفكار الجمالية السائدة في عالم البرجوازية، بسطحيتها وتهافتها(٢). يقول:

«إن نزوع الفنانين والأشخاص الشديدي الاهتمام بالإبداع الفني إلى قبول وجهة نظر (الفن للفن)، ينشأ ويقوى إثر خلاف عضال يقوم بينهم وبين الوسط الاجتماعي الذي يحيط بهم(٣)»

(١) الأحمد، محمد سليمان ؛ بدوي الجبل): مختارات. اختارها وقدم لها مدحت عكاش. دار مجلة الثقافة ١٩٦٨. ص٨٠.

(٢) انظر: بليخانوف، جورجي: الفن والحياة الاجتماعية. تعريب إحسان حصيني. دار ابن الوليد. ص٧٠.

(٣) م. س. ص ٧٢-٧٣.



بولوك : الأقطاب الزرق

إن الإبداع حريّة. ولا يمكن للحرية أن تُحبس في أجمل الأقفاص، ولو كان ذلك القفص ذروة الفكر أو الفن. والهارمونية الطليقة هي التي تجعل من الفن متعةً حقيقية... وتبقى الحياة أثرى من كل القوالب، وتلك فكرةٌ تقع في أساس الجدل الماركسي.

وليست حرية الإبداع الإنساني سوى صدى لحرية الطبيعة الخلاقة. فقد ولّدت الطبيعة أعظم إنجازاتها، وفي قمتها الإنسان، عبر انحرافات النسخ الجيني وأخطائه، عبر الطفرات التي بدأت كشذوذ، ثم احتوتها المنظومة المورثّية لتوليد إمكانياتٍ كامنة لسياق التطور اللاحق. وفي ذلك يتجلى الجدل العميق في سيرورة الطّبيعة..

خرق التناسب

شهدت خشبة المسرح، عام ١٩٥٣، حدثاً غير عادي، فقد عُرضت للمرة الأولى مسرحية الكاتب الإنجليزي (صموئيل بيكيت) ذات العنوان: (في انتظار غودو)، والتي عُدَّت، فيما بعد، رائدةً لما سمي بمسرح (اللامعقول)، وأثارت ضجةً ما زالت أصداؤها تتردد في الأوساط المسرحية حتى يومنا.

لم يكن هنالك من دراما، بمعناها المألوف، في تلك المسرحية. ما من حدث ينمو، ليس من صراع... تبدأ المسرحية ببطليها ينتظران ذلك الغائب أو المنقذ المجهول، ويستمر الانتظار عبر حوار عبثي يعكس الخواء الداخلي والعجز الذي ينتظر خلاصاً موهوباً، وتنتهي المسرحية دون أن يأتي (غودو)، فيما يقف بطلا المسرحية، تراودهما فكرة الانتحار، لكنهما يحجمان، فهما أسيرا الانتظار، فربما.... ويُسدل الستار[1].

كان ذلك خرقاً لما كان مألوفاً من قواعد الكتابة المسرحية، والعمل المسرحي، تخطى فيه (بيكيت) مختلف المذاهب المتعارضة في فن المسرح. لقد

---

(١) انظر: بيكيت، صموئيل: في انتظار جودو. ضمن مجموعة: ، مسرح العبث. ترجمة فايزا اسكندر. سلسلة مسرحيات عالمية. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر-١٩٧٠.

كُسرت ايقاعات العمل المسرحي وتآلفاته التي استمرت راسخةً عهداً طويلاً. . . فما الذي يحفز إلى خرق التناسب في الفن؟

يُخرق التناسب أو يكسر كتعبير عن حاجة موضوعية لدى المجتمع (أونُخَبهِ الطبقية والثقافية)، أو عن نزوع ذاتي لدى الفنان، لتخطّي النموذج أو النماذج الفنية القائمة والتي أصبحت مألوفةً واستنفدت أغراضها، والبحث عن هارمونية جديدة تتجاوز ما ألفه الذوق. . فهو إذاً انعكاس للحركة الجدلية في الفن، من القيم السائدة إلى نفيها ثم إلى نفي هذا النفي.

وليس لخرق التناسب من قيمةٍ في ذاته، مستقلة عن التناسب، إذ يكتسب كسر الإيقاع قيمته من الإيقاع ذاته، كما النقيض لا يوجد ولا يُفهم دون نقيضه. وهل للشذوذ عن النسب الجمالية في الإنسان من معنى دون تلك النسب؟ ومن هنا يأخذ القبح معناه، فهو خرقٌ للتناسب الذي ألفه الذوق العام في مرحلةٍ معينة.

إن أولى إيقاعات التناسب، التي تحسسها الإنسان، إنما جاءت من الطبيعة، كالموسيقى البدائية، وقد اصطفتها حواس الإنسان عبر تآثرها مع مظاهر الوجود، ووجدت فيها مسرةً أغنت حياة الإنسان الروحية. فهذه الإيقاعات تنسجم وطبيعة تلك الحواس التي تولّدت في الحوار مع الطبيعة.

ثم قام الإنسان، متمثلاً تلك الايقاعات الفطرية، بتوليد ايقاعاتٍ مركبةٍ ومطوَّرة، خلال تجربته المعرفية والثقافية. ولم يكن التهذيب المستمر هوالوسيلة الوحيدة لذلك التوليد، فقد لعب الخرق المتعاقب للايقاعات دوراً هاماً في ولادة الجديد وتميّزه، وعكس ذلك الخرق نزوعَ الإنسان إلى الابتكار الذي ينمّي من قدرته الابداعية، ويسهم في تعزيز فاعليته وتأثيره في الطبيعة، مما يثري الجدل بين الفكر والطبيعة ويرتقي به إلى أفق أرحب.

ولخرق التناسب أبعاده الذاتية، فقد يعبّر عما يعتلج في نفس الفنان من عواطف تضيق عنها القواعد والقوالب السائدة، كما فعل الشعر والدراما الرومانتكيان بقواعد الشعر والمسرح الكلاسيكيين.

ولطالما كان الاجتراء على المألوف مغرياً، بقدر ما كان خطراً، ففيه يمارس الفنان حريته ويكتسب تلك الحرية عبر الممارسة. . لطالما كان البحث عن (جمالية الغرابة)، في كسر التناسب، تجربةً جذّابة، بما فيها من ارتياد لعوالم مجهولة، واكتشاف أبعاد للفن خفيّة. ويعلم خارقو التناسب الموهوبون أن الذوق الإنساني لن يتخلف طويلاً عن قبول الغريب وتذوقه، إذا استطاع هذا الغريب الحفاظ على حضوره وزخمه زمناً كافياً. فالذهن يمتلك قدرة مدهشة على التآلف، ولكم انتهى السخط بالرضا.

لقد ألف الذوق العام، حقبةً مديدة، أن تُسرد أحداث الرواية وفق تسلسلها الزمني. لكن القرن العشرين، في ديناميته وتسارع انجازاته الحضارية، قد قرّب المسافات بين الأشياء، ، وأغرى الفن القصصي باختراق التناسب الزمني المألوف، الذي يتمثل في اطّراد الأحداث، فإذا بالزمن يتفكك، والتعاقب يخلي المكان لما يستدعيه الحدث أو تحثه الذاكرة. وذلك ما فعله (جان بول سارتر) في ثلاثيته (دروب الحرية) و(غارسيا ماركيز) في (قصة موت معلن) وسواهما... فليس التأريخ من مهمة الروائي. وعلى مفهوم الزمن أن يخضع للحبكة الروائية، لا العكس.

وكان التطابق بين اللفظ والمعنى معياراً لاستقامة الشعر الكلاسيكي في شرقه وغربه، لا يجور أحدهما على الآخر[1]. فقامت (الرمزية) بكسر التوافق بين الكلمة

(١) سبق للشعر العربي أن مسّ العلاقة بين اللغة ومدلولها، وبين الصورة والايقاع، في فن البديع الذي نُسب إلى (مسلم بن الوليد-صريع الغواني) وبرع فيه (أبو تمام)، وانطوى على (خرق) لما ألفه الشعر من تطابق بين اللفظ ومعناه الضيق، وإغفال للملكة الايقاع في اللغة. يقول أبو تمام:

فضربتَ الشتاءَ في أخدعيه ضربةً غادرته عَوداً ركوبا

ديوانه ص ٢٩ =

ومدلولها المباشر، لكي تُكسب اللغةَ ظلالها الايحائية، وتستعيد دورها الرمزي، فتخلق تناسباً جديداً بين الكلمة والايحاء، لا بين الكلمة والمدلول، لتضفي على لغة التعبير الفني هارمونيةً ثرية الأبعاد، تتجاوب فيها معطيات الحواس وتتداخل في غموض شائق.

بل إن (رامبو ١٨٥٤-١٨٩١) لم يكتفِ بما ذهب إليه(بودلير) و(الرمزيون) من مزج بين مختلف الإحساسات وتشبيه «المرئيات بالمسموعات أو بالعطور»، فمزج «بين الإحساسات والمشاعر والأشياء والمفاهيم، وألغى تلك التقسيمات التي يقيمها الفكر لفهم العالم»[١]. وبذلك يتجاوز الخرقُ التطابق بين اللفظ والمعنى إلى «إنكارٍ للغة في استعمالاتها العقلانية». . يقول (رامبو) في (كيمياء الكلمة):

« ... كنت أمني النفس بأن أخترع، بالايقاعات النظرية، الكلمة الشعرية الصالحة ذات يوم، لجميع الحواس، وكنت أتفرد بترجمتها. . . .

تعوّدت الهلوسة البسيطة: كنت أرى بجلاء مسجداً مكان المعمل، ومدرسة طبولٍ أقامتها الملائكة، وعربات خيول على دروب السماء، وصالةً في قاع بحيرة، والوحوش والأسرار ... »[٢]

وقد يكون فنا (الموضة)، وصناعة الأثاث المنزلي، وهما يتصلان بالفنون التطبيقية والحرفية، من أكثر الفنون عرضة لما دعوناه خرقاً للتناسب. ولهذا الخرق،

= ويقول:

لهم نَسبٌ **كالفجر** ما فيه مسلكٌ خفيٌ ولا وادٍ عنودٌ ولا شعبُ

ديوانه ص ٣٣

ويصف الأخلاق بخضر الربا في بيته:

لا تهلكن أبداً ولا تبعد فما أخلاقك **الخضرُ الربا** بأباعد

ديوانه ص ٧٨

(١) انظر: الجهيم، صياح: رامبو. شاعر الصبا والحداثة. وزراة الثقافة. دمشق ١٩٩٤. ص ٣٨.

(٢) م.س. ص ٤٠-٤١

المتمثل في غرابة الأزياء و(صرعاتها) وابتكارات الأثاث، بعداً اجتماعي يتخطى رغبة الإنسان في التجديد. ففي المجتمعات الطبقية يحرص الأسياد (وأسرهم) على أن يتميزوا عن العامة في مختلف مظاهر الحياة. ويجهد مصممو الأزياء، وصانعو الأثاث والتحف، في إرضاء أذواق السادة، فيبتكرون لهم الجديد والغريب، وما إن يقتنيه السادة حتى يأخذ الآخرون في الاقتداء بهم في جديدهم ذاك، حتى تدرج (الموضة) وتشيع، فيرى الأسياد أنها قد ابتُذلت، وآن الأوان لاستبدالها. ويحدس المصممون المتحفزون، بحسهم ذي المراس، أن موعد خرق (الموضة) قد حان، فيلاقونه بمبتكرَ خارج عن المألوف، يلبي هوى السادة.

هكذا تتناوب الملابس الضيقة والفضفاضة والمعتدلة عالم الأزياء، مع لمساتٍ إضافيةٍ تعطي (الموضة) حداثتها. كما تتداول البساطة والبذخ والاتزان تصميم الأثاث المنزلي:

لقد كانت مصممة الأزياء الشهيرة (كوكوشانيل ١٨٨٣-١٩٧١) على حقٍ عندما قالت:

«الموضة هي عمارة، هي مسألة تناسب»[١]

كاشفةً بذلك عن الناظم الذي لا يتغبر بتغير الأزياء ومقاييسها: إيقاع التناسب. لكنها تعلم أن ذلك الإيقاع ليس نمطاً متأبداً، وأن عمل مصممي الأزياء جميعاً إنما يقوم على اختراق للتناسب بين حينٍ وآخر، وابتكار إيقاع بديل يُرضي ذوق الطبقة العليا في المجتمع، أو يستجيب لحاجةٍ عمليةٍ يتطلبها تطور حضاري جديد. ولولا جدلية ذلك الخرق لحاقت البطالة بمصممي الأزياء وعارضاته.

ومن حسن حظ أولئك المصممين وشركائهم من أصحاب شركات الألبسة وتجار الأقمشة أن الإنسان لم يُخلق على شاكلة تماثيل (جياكوميتي)، أشهر نحاتي القرن العشرين. ولو كان لبارت أعمالهم. فإنسان (جياكوميتي) يَضمرُ حتى

(١) انظر: Encata Reference Library.2003. C.D Rom

لا يبقى منه سوى جلدٍ على عظم. بل إن العظم ذاته يناله القصور والضمور، ويعدو عليه التشوّه فيكسر كلَّ التناسبات المألوفة في الجسم البشري. لقد اعتُصر الإنسان جسداً وروحاً حتى الرمق الأخير، فبدا خفيفاً كالريشة. وأين منه ذلك الرسوخ الجليل في تمثال (المفكر) للمثال (رودان)!

وفي ظني أن (جياكوميتي) قد سبق عصره قليلاً، فقد (بشّر) بإنسان عصر العولمة قبل أن تتعولم الدنيا. ولعلنا، جميعاً، نصير إلى (إنسان انديكا)[1] الهزيل الأعجف، فإذا الغريب يصبح مألوفاً، وإذ مفكر (رودان) يغدو خرقاً للتناسب. وقد يصدق القول بأن تاريخ الفن التشكيلي الحديث هو تاريخ الكسر المتتابع للمألوف، منذ أن شتت (الانطباعيون) ضوء الشمس، وغامت في لوحاتهم، حدود الأشياء وتفاصيلها، لتغرق في فيض من الإحساس البصري المشبع بهارمونية اللون وتألقه. ثم أسقط (الوحشيون) عالم الأبعاد الثلاثة على لوحاتهم ذات البعدين فألغوا البعد الثالث أو أهملوه. ولم تنجُ هارمونية الظل والنور، القديمة قدم الطبيعة، من الخرق العلني، إذ وضعها الوحشيون على الرف، ولعب بها التكعيبيون بما يخدم التكوين.

ولم يُفلت التناسب الجمالي الذي طُبع عليه الجسد الإنساني، من الكسر، قليلاً أو كثيراً. وبلغت الجرأة بالتكعيبيين أن يصوّروا الإنسان من أكثر من جانب، فيبدو مكسوراً مجبوراً[2]، في بحثٍ عن هارمونية هندسية أو (بنيوية) مبتكرة.

ولم تدع الأهواء الجامحة لخرق التناسب من حمىً محظور:

من ذا الذي فرض على الفن قواعد محددة وجعل منها علماً!. أليس الفن ابن الفطرة؟. انظر إلى الرسوم التي يتهجى بها طفلك مظاهر الوجود.. تأمل فيها

---

(١) من أعمال جياكوميتي الشهيرة (١٩٤٧). انظر: بهنسي، عفيف: الحداثة وما بعد الحداثة..... ص ١٣١.

(٢) كما في لوحة بيكاسو (بورتريه لاورا مار-١٩٣٧). انظر:
Thomas.Denis:Picasso And His Art. Hamlyn.. SPain 1981 P. 75



جياكوميتي : إنسان أنديكا

جيداً. أليست ممتعة؟ إنها البساطة التي تضمر الجمال. وليُرسَم (هنري روسو ١٨٤٤-١٩١٠)- الموظف الجمركي الذي لم يدرس الفن في أكاديمية ما - نبياً لتلك (البدائية) التي تستلهم فن الطفولة وبساطة الفن الشعبي [1]، مخترقةً كل المعايير المدرسية للفن.

إنها الهارمونية العفوية للإنسان، وقد أعيد الاعتبار إليها، تزاحم الهارمونية المثقفة المعتدَّة بالعقل ومقاييسه.

على أن المزاحمة تعني الاعتراف بالآخر، بيد أن (الدادائية)، التي ظهرت في العقد الثاني من القرن العشرين، أرادت تهديم الآخر أو نفيه. فإذا كانت العقلانية قد قادت البشرية إلى كارثة الحرب الكبرى (١٩١٤-١٩١٨) فليُخسف العقل. وليُنكر الفن ذاته.

إنها صرخة احتجاج من أعماق الإنسان الذي شهد المأساة وعاشها، فافرغ غيظه في الفن تهشيماً وتغريباً، إذ عجز عن سواه. وقام (ماكس إرنست) بإلصاق أجزاء من الصحف القديمة وتذاكر الحافلات وأشياء أخرى على لوحته، كما لجأ إلى حك اللوحة على سطحٍ خشن. ثم إلى سكب الألوان، تقطيراً، على سطح اللوحة.

وكان (مارسيل دوشان) قد سبق الجميع في التعبير عن (عدميته) واستخفافه بقيم الفن ومفاهيمه، حين عرض «حاملةً للقوارير»، بعد أن وقّع اسمه إلى جانبها. لكن هذا الخرق، على نشوزه، كان مفتاحاً لفن (الأشياء الجاهزة)[2] الذي راج بعد تلك الحاملة بعقود عدّة.

وعلى الرغم من جراءة هذه الخروق كلها، فإنها لبثت في إطار الواقع العياني، وفي نطاق المكان، وكان على (التجديف) الفني أن ينقل اجتراءه إلى خرق

---

(١) انظر: لوحته (صورة شخصية). في تاريخ الفن لعلي الشماط. ص١١٠ و لوحته (قلعة من القرون الوسطى في كتاب (في ظلال الفن) لكاثرين جبسون ص١٣٦.

(٢) بهنسي: الحداثة وما بعد الحداثة. ص٧٢.

ذلك الواقع في ذاته. ولم يتأخر (السورياليون)، ورثة (الدادائية)، عن اجتراح تلك المأثرة في الفن التشكيلي وفي الفنون الأدبية على السواء. ولم يخرقوا سكونية المكان فحسب، وإنما كسروا مفهوم الزمن، باحثين عن هارمونية، تشاكل السحر، خارج حدودهما، وذلك باستدعاء كل ما تحوزه المخيلة من ملكات، وإطلاقها حرةً عابثةً بما يدعوه الآخرون واقعاً. فالموقف الواقعي، المستمد من المذهب الوضعي، هو العدو اللدود للسوريالية. «بدأ به على تملق العامة في أذواقها الأحط»[1]، ومجافاته «لكل ارتقاءٍ فكري وخلقي».

وإذ تنكر (السوريالية) هذا الواقع وتمقته، فإنها تؤمن بواقع فائقٍ لأشكال مهملة من التوارد الفكري و «بقدرة الحلم العظيمة، وبتصرف الذهن المجرد عن الغاية، وترمي إلى الهدم النهائي لجميع التراكيب النفسية الأخرى»[2]

إنها-كما يقول البيان السوريالي (١٩٢٤)[3]-« آلية نفسية ذاتية خالصة» تهدف إلى التعبير عن «السير الحقيقي للفكر. هي إملاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل» وخارج أي اهتمامٍ جمالي أو أخلاقي.

يبدأ الشاعر الإسباني (فيديريكو غارثيا لوركا ١٨٩٨-١٩٣٦)[4] قصيدته (ملك هارلم) كمايلي:

بملعقة

كان يسمل عيون التماسيح

---

(١) بروتون، أندريه: بيانات السوريالية. ترجمة صلاح برمدا. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٨. ص١٧.

(٢) م.س. ص ٤١.

(٣) كان في مقدمة الموقعين على ذلك البيان الشاعر الفرنسي أندريه بروتون الذي ظل وفياً للسوريالية حتى النهاية، فيما أنفض عنها فيما بعد بعض زملائه، وخاصة الشاعران الفرنسيان الشهيران: لويس اراغون وبول ايلوار، اللذان انضما إلى التيار الماركسي.

(٤) من ألمع شعراء إسبانيا في القرن العشرين. كان متعاطفاً مع الجمهوريين خلال الحرب الأهلية الإسبانية (ثلاثينات القرن العشرين). فاغتاله الإرهابيون الفاشيون سنة ١٩٣٦.

ويضرب أعجاز القرود

بملعقة.

نار خالدة في أحجار الصوان

والصراصير المخمورة بالعرق

نسيت طحلب القرى.[1]

وعلى الرغم من أن (لوركا) كان ذا نزعة واقعية في معظم أعماله، فإن قصيدته هذه، من ديوانه (شاعر في نيويورك ١٩٢٩-١٩٣٠) الذي ظهر فيه تأثره بالسوريالية، تبدو نموذجاً لذلك التصرف الذهني المجرد عن الغاية، والتدفق الحر للأفكار في غياب كل رقابةٍ عقلية، لبلوغ نوعٍ من التراكيب الغريبة التي تعكس تلك الآلية النفسية الخالصة، التي ذكرها البيان السوريالي.

هكذا تتحرر السوريالية من ذلك الرقيب الفكري المتعسف، فتطلق سراح المخيلة لترتاد العوالم الخبيئة: عالم الطفولة، وعالم الجنون، وعالم الحلم، فتقوم بتركيب تداعياتٍ منها على نحوٍ خارق.

وفي هذا الخرق لآلية العقل المنضبطة تتولد هارمونية باهرة، تمتزج فيها هواجس اللاوعي بالجموح الغريزي وبعفوية الحلم المستعاد.

وقد تمس هذه الهارمونية تخوم السخرية، وخاصة لدى المصور السوريالي الأشهر (سلفادور دالي)، الذي يستعمل، في تكوين لوحاته الغريبة، غرابة سلوكه، عناصر واقعية تماماً.. مغرقة في الواقعية، كما في لوحته (أصداء الشوق)[2].

(١) لوركا، فيديريكو غارثيا: مختارات من شعر لوركا. ترجمة عدنان بغجاتي. وزارة الثقافة-دمشق. ص١٣٥.

(٢) انظر: جبسون، كاثرين: في ظلال الفن. تويب أحمد يوسف+صلاح طاهر. مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٥. ص١٤٢.



سلڤادور دالي : الحرب الأهلية

هل استنفد الفن معينَ التجديد والابتكار، بعد الزخم الكبير والاستثنائي للاتجاهات والمدارس الفنية منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى ثلاثينات القرن العشرين، فلم يترك السابقون شيئاً للاحقين؟ وهل بقي شيء ما يُخترق فتنشأ تقنية فنية جديدة لا سابق لها؟ لقد أصبحت مدارس أوائل القرن العشرين مألوفة، وأصاب السأم كثرةً من الفنانين ومتذوقي الفن من تكرار هذا الأسلوب أو ذاك، وآن الأوان للنقيض أن يظهر. أن تُخترق التناسبات التي استقرت زمناً. ولكن كيف؟

بعضهم رأى ذلك في التحرر من شتى المدارس والاتجاهات، بما يعنيه من إطلاق مبادرة الفنان في التعبير المتفرد عن ذاته. . إنه اختراق الذات للأنماط، وتحويل الهارمونية (المدرسية) إلى هارمونية ذاتية خالصة. فكل فنان هو اتجاه فني في ذاته، مدرسة ذات أستاذ واحد وتلميذ واحد. ولا بأس إذا امتزجت في أعمال الفنان تقنيات تعود إلى مذاهب مختلفة، كالتعبيرية والتجريدية ... الخ

بل إن اسم (التعبيرية التجريدية)[1] قد أطلق فعلاً على أسلوبٍ في التصوير ظهر بين أربعينات وستينات القرن العشرين ليمزج بين التجريد البحت والروح التعبيرية، وهو يؤكد «أهمية عمليات التنفيذ التلقائي للوحة وإطلاق الحرية للطاقة العضلية للفنان لأن تقوم بضربات كبيرة بالفرشاة على اللوحة»[2]، نشداناً لإطلاق «قوى العقل اللاشعورية والإبداعية». ولا زلت أذكر ذلك الفيلم التلفزيوني الذي شاهدته منذ سنوات، ويصوِّر (جورج ماتيو) وهو ينجز إحدى لوحاته وفق هذا الأسلوب، لقد كانت معركة حقيقية: كرٌّ يوجه فيه إلى اللوحة ضرباتٍ قويّة متلاحقة، تكاد تكون عشوائية. وفرٌّ يلتقط فيه أنفاسه، ويرمق غريمه (اللوحة)، ليرى مواطن الضعف فيسدد الضربات التالية.

---

(١) ظهر هذا الاتجاه أولاً في الولايات المتحدة الأمريكية. ومن أبرز فنانيه: دي كوننج -روتكو -بولوك انظر لوحاتٍ لبولوك في: نظام شواش (بولوك). مجلة العلوم مجلد ١٩ عدد ١٠-٢٠٠٣. ص٤٠.

(٢) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي... الهوامش ص٤٦٠.

فإذا ساد مثل هذا الاتجاه زمناً، لزم اختراقه بما دُعي (فن الحدّ الأدنى)، الذي مثل احتجاجاً على النزعة العاطفية -الانفعالية لدى الاتجاه التعبيري التجريدي، تجلى في استخدام لغةٍ بريئة من العاطفة، خالية من التعبير، بالغة التجريد، كالأرقام والحروف والأشكال الهندسية، لا تملك سوى التكوين (إذا صح أن يسمى تكويناً). وينبغي لهذا (التكوين) أن يتخطى ما أنجزته (التكعيبية) و(البنائية)[1] من قبل، فلا يكرر ما اختُرق، فيهتدي إلى العلاقات والعمليات الرياضية التي تمتلك، في ذاتها، أنماطاً من التناسب، عقلية الطابع أو شكلية صرفة، كالمصفوفات[2] مثلاً. ولا بد، في هذا السياق، من التضحية بهارمونية الألوان التي قد ترمي إلى نزوعٍ تعبيري منبوذ.

إلا أن كلاً من (التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism) و(فن الحد الأدنى: Minimal Art)، قد أنشأ اتجاهاً فنياً له طابعه وتقنياته وهارمونيته، فليُخترق إذاً الطابع والتقنية المحددة والهارمونية المميزة. لتُرفضْ هذه النزعة، وليُرفض نقيضها معاً، فلا انضواء تحت أي أسلوب سائد، ولا انقياد لأية تقنيةٍ معينة. فالمهم هو **المفهوم** الذي يقف خلف العمل الفني، وليس طريقة التعبير وآليته. وفي هذا تتميز نزعة (الفن المفهومي Conceptual Art) التي برزت في الفن المعاصر منذ ستينات القرن العشرين[3]. وفي هذه النزعة لا تُخترق التقنيات المألوفة فحسب، وإنما الطابع المميز للفن التشكيلي برمته.

لقد استخدم فنانوا النصف الأول من القرن العشرين (كالدادائيين والتكعيبيين) تقنياتٍ ومواد غريبة عن الفن التشكيلي (التقليدي)، كإلصاق

(١) اتجاه في الفن التشكيلي يستلهم أسلوب «موندريان» و(مالفيتش) ذا الطابع الهندسي التجريدي، ويعكس النهوض الصناعي -الآلي في العقود الأولى من القرن العشرين. من أبرز أعلامه: الروسيّان «تاتلين» و(غابو).

(٢) المصفوفة (Matrix) نظام من الأعداد مؤلف من عدد من الأسطر والأعمدة من قبيل م=[$\begin{matrix} ٣ & ٥ & ١ \\ ١ & ٠ & ٢ \end{matrix}$]. وتستخدم المصفوفات في تطبيقات رياضية وفيزيائية عديدة كالتعبير عن المعادلات والتوابع الخطية. وتُعَدّ كياناً رياضياً قائماً بذاته.

(٣) انظر: شاكر. التفضيل الجمالي. ص٤٥٤.

قصاصات من الصحف والصور الفوتوغرافية، وقطع من القماش الخشن على اللوحات، وإدخال الخردة المستهلكة وخامات أخرى غير مألوفة في النحت، لكن هذه (الخروق) لم تشف غليل (الفن المفهومي) الذي خرج من اللوحة المؤطرة، ومن المنحوتة المحددة، «ليعيش في مناخ المواد ذاتها، ويجمع فيها بهارمونية حاذقة بين الشيء ومفهومه عن طريق التجميع والتركيب[1]»، كما نرى عند «كورنيل» و«نيكلسون»، بل وليُحضر الإنسان الحي نفسه، مزوداً بأشيائه الخاصة، إلى صميم العمل الفني «فيعرض أوبنهاين جسده للشمس وعليه كتاب مفتوح».

ولم تبخل معطيات الحضارة الحديثة على (المفهوميين) بخاماتهما المتجددة «كالصور الفوتوغرافية الملونة، وأفلام الفيديو، والخرائط والجداول والنصوص المكتوبة ...» وقد وظّفت جميعها في التعبير عن (مفهوم) العمل الفني.

وتتصل هذه النزعة باتجاه دُعي: (الأرض-الفن Land-Art)، انتشر خاصةً في (الولايات المتحدة)، وبرز في أعمال الفنان (هايزر) الذي «حفر في صحراء نيفادا كتلة صخريةً تزن عشرة أطنان وتركها في بيئتها عملاقةً تدعو مشاهدها من أقصى مكان»[2].

مثل هذا الخرق الذي قام به (المفهوميون) وأشياعهم، يعيدتوصيف الفن التشكيلي ذاته ويستعيض عن هارمونية العمل المؤطّر، والتقنيات التقليدية، بهارمونية حيّة تستخدم لغة العصر، وتوظف التقنيات التي يتيحها التقدم العلمي -الحضاري، في التعبير المجسّد.

وربما حفل هذا الاتجاه وغيره من مذاهب (ما بعد الحداثة)، بضروبٍ شتى من (الصراعات) المحدثة[3]. وقد مثّلت جماعة (البرفورمانس Performance) أقصى الخروق لطابع الفن التشكيلي، حيث يكسر التصوير كل صلةٍ له بماضيه، ويصوغ

---

(١) بهنسي: الحداثة وما بعد الحداثة ... ص٩٢.

(٢) م. س. ص٩٢ انظر كذلك لوحة: تخطيط حلزوني لـ(سميثون). ص١٩٧.

(٣) انظر: (ساحة ساوثمبتون -١٩٦٦) لكابرو: بهنسي: الحداثة وما بعد الحداثة ... ص١٣٩.

أعماله مشاهد احتفالية تتآزر فيها «الفنون الإيمائية والرقص والديكور والإضاءة لتقدم حدثاً عارضاً»[1] ينتهي بانتهاء المشهد، فلا يبقى منه إلا صورةُ الفوتوغرافية.

فإذا تهافتت بنية الفن التشكيلي، وغامت معالمه أو غابت في تلك التلفيقات، أثارت حفيظة كثرةٍ من الفنانين، فحن منهم من حنّ إلى الأصول، ليعيد إحياء أسلوب التصوير الكلاسيكي أو الواقعي في ديباجةٍ معاصرة، كنفي جدليٍ للنفي، واختراق مضاد لما هو مألوف. والعجيب أن هذا المألوف هو أغرب الغرائب.

وقد ينزع بعضهم إلى منافسة التصوير الفوتوغرافي[2]، كما في (الواقعية الضوئية Photo Realism) وهي لا تقتصر على محاكاة التصوير الضوئي فحسب، وإنما تضيف إليه الإحساس الإنساني عبر «تحكم خاص في أنماط الضوء والعتمة لتكوين تأثيراتٍ تعبيرية ورمزية معينة»[3].

ومثل هذا الاتجاه يمثل عودة إلى الرصانة الفنية، بعد أن أُثخن الفن التشكيلي بالخروق. لكن هذه الرصانة التي توحي بالارستقراطية، تقابلها نزعة (شعبوية) تتمثل في ما يدعى بفن (البوب POP Art أو الفن الشعبي أو الشائع : Popular. و(شعبية) هذا الفن لا تمت إلى جوهر المشاكل الحقيقية التي تعانيها الطبقات الشعبية. فهي لا تتحدث عن البطالة أو الاستغلال الاجتماعي، أو عن التفرقة العنصرية، أو معاناة المرأة والمهمشين في المجتمع ... الخ.

وإنما تستقي مادتها، غالباً، من إعلانات الشوارع. والمسلسلات التلفزيونية الرخيصة، ومن المجلات المصورة المخصصة للأطفال والمراهقين. وقد يكون للسلعة، وهي وثن الرأسمالية، وللدعاية التي تروِّجها، حضور وفير.

---

(١) م.س. ص٩٣.

(٢) انظر لوحة: مشهد-١٩٨٨ لـ(ليغار): م.س. ص١٤٤.

(٣) شاكر: التفضيل الجمالي ... ص٤٥٥.

إنها (شعبوية) المجتمع الاستهلاكي الذي يسطّح الثقافة، ويسخر من العقل الإنساني، ويحوّل منجزات العلم إلى بضاعة تُطرح في السوق.

ومن أشهر فناني هذا اللون (اندي وارهول)[1]. وقد صورّ في إحدى لوحاته «الممثلة الأمريكية مارلين مونرو ثم كررها خمساً وعشرين مرة داخل اللوحة نفسها».

وإذا كانت (مارلين مونرو)، بما امتلكت من فتنة استثنائية، تستحق أن تُكرر خمساً وعشرين مرة. فأي فتنةٍ في زجاجة (الكوكاكولا) التي حظيت أيضاً باهتمام (وارهول) فصورًّها؟! اللهم إلا إذا كان أصحاب هذه الشركة العريقة يملكون من مواطن الإغراء ما لاتمتلكه (مارلين مونرو).

وقد ينطوي (فن البوب) على مغزى خطير يتعدى حدود العمل الفني ليطبع الحضارة المعاصرة، فإذا كان على اقتصاد السوق إن يسود في عالم (العولمة) كله، فلما لا يكون لهذا الاقتصاد فنٌ: فن السوق!

وليس علينا الآن إلا أن نخترق هذا الهشيم كله بنقلةٍ دراماتيكية من (مارلين مونرو) وزجاجة الكوكاكولا إلى (بيتهوفن). وهي نقلة ذاتُ بعدٍ مأساوي يشير إلى مدى البؤس والتردي في ما يروج من (فن السوق).

ويمثل (بيتهوفن)، بموهبته الخلاّقة، تلك الطفرة التي خرقت النمط الموسيقي الكلاسيكي ذا الصنعة المتقنة، والبساطة بصفائها ورقيّها، والرشاقة المنظّمة، والتكوين العقلي المنطقي والعواطف المتزنّة ... وقد شهد السابع من نيسان ١٨٠٥ إعلاناً لذلك (الخرق) حين قُدمت، للمرة الأولى، سيمفونية (بيتهوفن) الثالثة (البطولة)، التي مجّد فيها الثورة الفرنسية الكبرى. وقوبلت بمشاعر متضاربة من السخط والدهشة، فقدكانت-كما وصفها نقّاد ذلك الزمان-«جريئة»، «متوحشة»، «خيالية»، «لها طول غير عادي»[2].

---

(١) انظر لوحته (ديل تراسي ١٩٦٠): بهنسي: الحداثة وما بعد الحداثة. . ص١٢٦.

(٢) السيسي، يوسف: دعوة إلى الموسيقى. سلسلة عالم المعرفة (٤٦٣)-١٩٨١. الكويت. ص٢٣٨.

لقد شقّت سيمفونية (البطولة) «اتجاهاً جديداً تتجسد فيه عناصر الخيال والخرافةوالتحرر من القوالب والابتكار الجريء، فضلاً عن التعقيد والصعوبة في الأداء»[1]. ولم يكن ائتلاف هذه العناصر سوى نذير بالعاصفة الجديدة: الرومانتيكية.

وحفل تاريخ الموسيقى، في القرنين التاسع عشر والعشرين، بخروق أخرى لإيقاعات التناسب والهارمونية، وخاصة بعد التقدم الكبير في صناعة الآلات الموسيقية، وابتكار الجديد منها، وفي الانتقال إلى الموسيقى الالكترونية. إلاّ أن معظم تلك الخروق لبثت في إطار السلم الموسيقي التقليدي المؤلف من (١٢) صوتاً. لكن نزوة اختراق المألوف كانت أقوى من وثنية هذا السلّم. وقد انتخبت تلك النزوة الموسيقي النمساوي (شونبرج) ليخرق الهارمونية القائمة على ذلك السلّم، والتي ألفتها الأذن البشرية قروناً، وليحطم الإحساس المقامي [2] باحثاً عن هارمونية جديدة تتعدى «قوانين التعبير الجمالي»، ، محرضاً الأذن على الترحيب بتلك الهارمونية. . فهل استجابت الأذن؟

لنقرأ في اعترافه مايلي:

«إني أكافح الآن من أجل تحقيق هدفٍ أسمى أعتقد أني متأكد من تحقيقه، وهو أني أقوم باتباع ما تمليه عليّ نوازعي ومشاعري الدفينة، وهي مشاعر ملّحة تفوق كل علمٍ وثقافة. وأصبحت أمثُل للقوانين التي أراها طبيعة بالنسبة لي، فهي لذلك أقوى من خبرتي وعلمي وتدريبي»[3]

وسوف يظّل إغراء التميّز والابتكار، على الدوام، حافزاً لخرق ما ألفه الذوق العام، أو ذوق النخبة، من تناسب وتآلف. . وتخضع تلك الخروق لاصطفاءٍ تفرضه

---

(١) م.س. ص ٢٣٨.

(٢) م.س. ص ٢٣٩.

(٣) م.س. ص ٢٣٣-٢٣٤.

طبيعة حواس الإنسان، والثقافة السائدة، وسمات الحضارة، فلا يبقى منها، كعلائم مميزة على مسار الفن، إلا ما امتلك قدرة أصيلة على إغناء حياة الإنسان وثقافته.

كسر وجبر في الشعر العربي

يقول (بدوي الجبل):

أنا أبكي لكل قيدٍ فأبكي لقريضٍ تغلّه الأوزان[1]

لكنه لم يتعدَ البكاء إلى الفعل، فلم يُقدم على كسر أغلال الأوزان، وبقي، حتى انكسر قلمه، وفياً للشعر العمودي المقفى.

ولا شك أن التضحية بأوزان الشعر كان تضحيةً بإرث ثقافي متأصل، وتفريطاً بمكسبٍ موسيقي لبث الإنسان دهوراً حتى صقله وجلاه. ومن ذا الذي يملك الجسارة على خرق ذلك الجرس الموسيقي مستخفاً بحاسة السمع ويذوقها الذي أرهفته الإيقاعات المتناغمة على مرّ الأجيال.

ألسنا نهتز طرباً كما اهتز (سميّعة) الجاهلية، قبل ألف وخمسمئة عام وأزيد، للإيقاعات الشعرية ذاتها؟ فنردد قول شاعرنا كما رددوا قول شاعرهم، فإذا الأوزان هي الأوزان وإن تباينت الأغراض.

تقول (قتيلة ابنة النضر بن الحرث):

ما كان ضرّك لو مننت وربما منّ الفتى وهو المغيظ المُحنَقُ[2]

ويقول (عمر أبو ريشة):

إن تهتكي سرّ السراب وجدته حلُم الرمال الهاجعات على الظما[3]

---

(١) بدوي الجبل: مختارات .... ص٧٧.

(٢) انظر: البحتري، أبو عبادة: الحماسة. المكتبة التجارية الكبرى بمصر. ط١ ١٩٢٩. ص٤٣٥.

(٣) أبو ريشة، عمر: ديوان عمر أبو ريشة. دار العودة. مجلد١ ط١ ١٩٧١. ص٣١٩.

وبين عصريهما يكتشف (الفراهيدي) إيقاعهما الخبيء :

متـفـاعلن متـفـاعلن متـفـاعلن   متـفـاعلن متـفـاعلن متـفـاعلن

ويدعو بحره بالكامل .

ويقول (عمر بن الحارث الفزاري) :

لا نشتري الخسف نبتاع الحياة به   حتى تخرّق بالطعن السرابيلُ[1]

ويقول (الجواهري) في ذكرى (المعري) :

لثورة الفكر تاريخ يحدثنا   بأن ألف مسيحٍ دونها صُلبا[2]

وبين الفزاري والجواهري يُقسِّم (الفراهيدي) من جديد :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ويطلق عليه اسم (البسيط) .

أجل . إن لأوزان الشعر ، وهي إيقاعات نسبوية ، سلطانٌ على الأذن لا ندَّ له . وهل ثمة سلطان سواه دام خمسة عشر قرناً ولا زال ، يعيد الايقاع ذاته دون كلل ، لينظم به شتى الأفكار والعواطف المتباينة والمتجددة!

ويكمن سرّ ذلك الايقاع في التناظر بين مصراعي البيت الواحد من جانب ، وفي النسب بين الحركات والسكنات في التفعيلة الواحدة[3] من جانب

(١) البحتري : الحماسة ... ص٢٩ . والسرابيل : جمع سربال وهو القميص أو كل ما يُلبس .

(٢) الجواهري ، محمد مهدي : المجموعة الشعرية الكاملة (١) . دار الطليعة . بيروت ط١ ١٩٦٨ ص١١١ .

(٣) يقسم المستشرق (غيّار : Guyard) التفعيلة إلى مقاطع ذات أصوات (أو أزمنة) . فالتفعيلة (فعولن) مثلاً ، تتألف من صوت (أو زمن) ضعيف (فَ) ، وصوت قوي (عو) ، وصوت بين بين (لن) . وهذا (البين بين) ليس ضعيفاً إذ هو حرفان ، ولا قوياً فقد يصير إلى (لُ) أحياناً . وبذلك تتألف التفعيلة من مقاطع ذات أصوات متباينة تتناوب أو تتدرج بين منازل ثلاثة . ويُبنى على نظرية (غيار) هذه إن التفعيلة الواحدة إنما هي تآلف بين ايقاعات (أو أزمنة) نسبوية تتراوح بين القوة والضعف وما بينهما ، وقد اصطفتها الأذن ، عبر تجربة ذوقية طويلة ، استقرت فيها على تناسبات محددة بين تلك الأصوات ، فكانت التفعيلات (أو نسقها الموسيقي قبل أن تتخذ تلك التسمية) .

آخر. ومن ثم في النسب بين التفعيلات ذاتها، في تكرارها كما في (الكامل)، أو تناوبها (كما في البسيط)، أو اجتزائها.

وجميع التفعيلات مولّدة من جذرٍ واحد هو (فعل)، امتلك طواعيةً استثنائية للاشتقاق فهو يستعير مداً ساكناً ووقوفاً على النون فيصبح (فاعلن). وقد يضيف إليهما مداً آخر وتاءً متحركةً فيصير إلى (فاعلاتن). وقد يتقارب خطوة فيصبح: فعولن فعولُ. ثم يجري خبباً: فَعِلن فعلُ. وقد يرجز به حادي النوق: مستفعلن مستفعلُ، ناهيك عن (مفاعيلن) و(مفاعلتَن) و(متفاعلن) و(مفعولات).

وقد اكتشف (الخليل بن أحمد الفراهيدي) هذه الإيقاعات المولدّة في شعر السابقين، ولم يخترعها. فهي حصيلة اصطفاءٍ متعاقب للنغمات المتناسبة والمتآلفة، خلال حقبة طويلة من الزمن، وفضلُ (الفراهيدي) أنه أحاط بها فضبطها وصنفها ورمّزها ولبث الشعر قروناً لا يجرؤ على الخروج عنها إلا لماماً، كما في (المسمَّط) الذي تُخرق فيه نمطية الشعر العمودي بشيءٍ من التلوين الإيقاعي، وكسر رتابة القافية. ومن طريف شواهده قصيدة الشاعر العباسي (سلم الخاسر) التي يمدح بها الخليفة (موسى الهادي)، وتنطوي على إرهاصٍ لفن الموشحات:

موسى المِكرْ. غيثٌ بكر. ثم انهمر. ألوى المرر.
كم اعتسر. ثم ابتسر. وكم قدر. ثم غفر.
عدل السير. باقي الأثر. خيرٌ وشر. نفع وضر.
خير البشر. فرع مضر. بدرٌ بدَرْ. والمفتخر.

لمن غبر

ولعل فن التوشيح، الذي نشأ وازدهر في الأندلس، كان أول خرقٍ ذا شأن للايقاع النسبي (التقليدي) في الشعر العربي. فقد حرر الشعر من المصراعين المتشابهين ومن التقفية المتماثلة، وأعاد بناء القصيدة (الموشح) وفق أنماط مبتكرة مستخدماً مصطلحات جديدة، كالقفل والبيت والخرجة[1]. كما في موشحةٍ (عبادة بن ماء السماء) المتوفي نحو عام (٤٢٠هـ):

من وليْ   في أمةٍ أمرا ولم يعدلِ   يُعزلِ   إلاّ لحاظُ الرشأ الأكحلِ
جُرت في   حكمك في قتليَ يا مسرفُ
فانصفِ   فواجبٌ أن ينصف المنصف
وارأفِ   فإن هذا الشوق لا يرأفُ
عللِ..   قلبي بذاك البارد السلسلِ
ينجلي   ما بفؤادي من جوىً مشعلِ [2]

وفي حين حافظ قسمٌ من الموشحات على الأوزان التقليدية المعروفة مكتفياً بتلوين القوافي والتزام نمط التوشيح، كموشحة (لسان الدين بن الخطيب) الشهيرة:

---

(١) يعرف (ابن سناء الملك) في كتابه (دار الطراز) الأقفال بأنها «أجزاء مؤلفة، يلزم أن يكون كل قفلٍ منها متفقاً مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها»، وتبدأ موشحة (عبادة من ماء السماء) بقفل: من ولي   في أمةٍ أمرا....

وهو من أربعة أجزاء. والبيت في الموشحة غير البيت ذي الشطرين في القصيدة التقليدية. ويعرّف (ابن سناء الملك) الأبيات بأنها «أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة، يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها، لا في قوافيها». والبيت في الموشحة السابقة هو مايلي القفل الأول، ويتألف من ثلاثة أجزاء مركبة: كل جزء يضم فقرتين. ويبدأ البيت بـ(جرت في) وينتهي بـ(لا يرأف). ثم يليه القفل الثاني. ويلاحظ عدم التناظر بين الفقرتين في الجزء الواحد من البيت. أما (الخرجة) فهي القفل الأخير من الموشح، ويميل غالباً إلى استخدام ألفاظ عامية أو أعجمية. وتتناوب الأقفال والأبيات في الموشح حتى نهايته.

انظر: عناني، محمد زكريا: الموشحات الأندلسية. عالم المعرفة ٣١-١٩٨٠- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -الكويت ص٢٦-٢٨.

(٢) م. س. ص٢١٩.

جـادك الغـيث إذا الغـيث همى　　يـا زمـان الوصل بـالأندلـس [1]

فإن قسماً آخر قد تخطى أوزان (الخليل)، فهو لا يُخضع الموشح لوزن ثابت مستقيم، فلا يضبطه سوى أسلوب أدائه وميزان التلحين، كالموشح الذي يُنسب إلى (أبي بكر بن بقي) المتوفى سنة (٥٤٥) هـ وأوله:

أنتَ اقـتـراحـي　　لا قـرَّب اللـه اللّـواحـي

من شاء أن يقول فإني لست أسمعْ

خضعت في هواكَ وما كنت لأخضع

حسبي على رضاك شفيعٌ لي مشفَّع

نشـوانُ صـاحـي　　بين ارتيـاعٍ وارتيـاحِ [2]

وعلى الرغم مما أنجزه الوشّاحون الأندلسيون، ومن اتبعهم في المغرب والمشرق، من تطويرٍ في أسلوب التأليف، وخرق للإيقاع الرتيب في الشعر العمودي، بل ولايقاع الأوزان التقليدية ذاتها، فإن أولئك الوشاحين قد التزموا مخططاً نمطياً مرسوماً لا خروج عنه[3].

وكان من حظ الأوزان المألوفة والشعر العمودي أنْ خيم الجمود على المجتمع العربي بضعة قرون، انتهت بظهور نزعةٍ إحيائية[4] (كلاسيكية جديدة)، تستلهم تراث الشعر في عصره الذهبي، وتبني عليه دون أن تقوى على اختراق حَرم الأوزان... إلى أن برز جيل جديد تأثر بما سبق إليه الشعر الغربي من خروج على الأوزان التقليدية، وبما طرحته الحضارة من قضايا اجتماعية وثقافية تستدعي البحث عن لغة شعرية جديدة للتعبير، ذات آفاق أرحب، وعن تقنيةٍ إيقاعية أكثر تحرراً.

(١) م. س.. ص٢٦٢.

(٢) ذكره (ابن سناء الملك) في دار الطراز. انظر: م. س. ص٢٨٧. ونسبه (ابن بشرى) إلى (ابن بقي).

(٣) انظر: م. س: ص٢٣-٤٦.

(٤) يمثل تلك النزعة جيل (البارودي) و(شوقي) ومن أعلامه: حافظ ابراهيم، ابراهيم اليازجي، فؤاد الخطيب، خليل مطران، الرصافي والكاظمي، محمد البزم، خير الدين الزركلي... الخ

وعلى أعتاب خمسينات القرن العشرين، كان المناخ الثقافي قد تهيأ لتلقي الاختراق الإيقاعي المنتظر، المتمثل في شعر التفعيلة المرسل.

يقول (بدر شاكر السياب) في قصيدته (رسالة من مقبرة)- المهداة إلى المجاهدين الجزائريين:

وعند بابي يصرخ الجائعون:
«في خبزك اليومي دفءُ الدماءْ
فاملأ لنا، في كل يومٍ، وعاء
من لحمك الحيّ الذي نشتهيهْ
فنكهة الشمس فيه
وفيه طعم الهواءْ»[1]

وأول كسرٍ للتناسب في هذه القطعة يتبدى في التخلي عن التناظر في شطري البيت الواحد، وبالأحرى إلغاء الشطر الآخر، أي خرق النسبة (الواحدية: ١-١). ثم كسر المساواة بين الأشطر المتعاقبة. فإيقاع أحد الأشطر: (مستفعلن مستفعلن فاعلات) وإيقاع الآخر: (مستفعلن فاعلات). ثم التحرر من لزوم القافية الواحدة (أو الروي الواحد).

ويُبقي السياب في قصيدته تلك على تفعيلتين: الأولى (مستفعلن) أو (زحافاتها). والثانية (فاعلن) أو (فاعلان)، في حين تطرد التفعيلة الواحدة، من طريقها، سائر التفعيلات الأخرى، لتستولي على الإيقاع كله في قصيدة (محمد الفيتوري): ريحٌ تمر:

---

(١) السياب، بدر شاكر: أنشودة المطر. دار مكتبة الحياة. بيروت - ١٩٦٩. ص٧٢.

وكأصوات الغابة

يتعرى من أجلك حزني

يتشقق أجراساً، وطبولاً وثنيّة.

ومرايا تعكس روح الأرض الزنجية[1]

في هذه القطعة تبسط (فاعلن) أو زحافاتها، سيطرتها، بإيقاعها الواحد البسيط. لقد تمت التضحية بالتناوب الإيقاعي الممتع بين تفعيلتين أو أكثر، للحصول على مساحة أوسع للتعبير، مثلما ضحّت الموسيقى الأوربية بثراء المقامات الكثيرة لتفتح الباب لقدرة أكبر على التصوير الموسيقي.. إنه خرق آخر لإيقاع القصيدة التقليدية. فبدلاً من الهارمونية الموسيقية الشكلية، القائمة على تنوع التفعيلات ونسبها، أتاحت التفعيلة الواحدة توليد هارمونية جديدة تقوم على وحدة أقوى بين الصورة والكلمة، وبين المحتوى والشكل.

لكن خرق الإيقاع التقليدي سرعان ما طرح مشكلاته: كيف لي أن أعوُض ما خسرته من زخمٍ موسيقي....؟ هل أترك للتدفق العفوي أن يهتدي إلى وقفاته.. أن يختار عدد التفعيلات في هذا الشطر وذاك؟ أينبغي أن أبتعد عن المساواة بين الأشطر، أم لا بأس إذا تساوت أحياناً؟.. أليس جميلاً أن يتألف الشطر من كلمةٍ واحدة؟.

أم أن الأقوى للحمة القصيدة أن نحذف الوقفات جميعاً، بل أن نحذف التشطير كله، فتتصل القصيدة متدفقةً دون وقفات، من مبدئها إلى خاتمتها. ووداعاً أيتها القوافي!

هكذا أخذ شعر التفعيلة (المرسل) يبحث عن (هارمونية) إيقاعية جديدة، هي أصعب، دون شك، من سابقتها في الشعر العمودي، إذ ليس لها ناظم ثابت. فهي

(١) الفيتوري، محمد: ديوان الفيتوري. دار العودة. بيروت. ١٩٧٢. ص٤٣٨.

ترجع إلى (الإحساس) و(الذوق) و(الابتكار) ... لنر كيف اختار (محمد عفيفي مطر) إيقاعاته :

يقول في قصيدته (العشاء الأخير) :

أبي ضمَّ فضل العباءة

على منكبيه الهزيلين فاهتزّ تابوت قلبي

ونادى :

(خذ السمسم المرَّ، هذا رغيف الشعير

تبلّغ به لقمةً لقمةً كي تذوق الدماءَ التي أشربتها السنابلْ

(تذوّق به طعم لحمي الذي كان يشويه صهرُ النهار المخاتل)

تبلّغ به واحذر الأرضَ...

دنياك دنيا الردى والفُجاءه .)[1]

في هذه القطعة لم يترك (عفيفي مطر) تفعيلته الأثيرة (فعولن) تختار قوافي الأشطر على سجيتها . لقد صنع تلك القوافي ، فثمة قرارٌ لها في البداية : (العباءة) . وجواب في النهاية : (الفجاءة) . ولم يستسغ الوقفةَ الساكنة على (لام) السنابل ، فسنّدها برديفٍ في الشطر التالي : (المخاتل) ... إنها (هارمونية) الشعر المرسل تبحث عن إيقاعاتها البديلة .

على أن شعر التفعيلة لم يلبث أن ضاق بالقافية ورويها : لماذا لا نترك الكلمات تنساب على هواها ، طليقة من كل قيد ، دون أن نلزمها بقافية ما . أليست موسيقى التفعيلة ، في اطّرادها ، كافيةً كناظم إيقاعي ، فنبتعد مزيداً من البعد عن شواغل الصنعة . . لنخرق مرةً أخرى إيقاع التناسب في الشعر التقليدي ، بالتخلص من التوافق المصطنع بين القوافي .

---

(١) مطر ، محمد عفيفي : الجوع والقمر . اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٢ . ص١٠٣ .

يقول (معين بسيسو) في قصيدته (محمد علي الصغير):

بعيدةٌ مثل يد الصديق يا محمد

بعيدة هي الجزائر...

بعيدةٌ مثل عيون المرأة الأولى على السريرْ

يا قمراً تحت سنابك الخيول.

يا وشماً على ذراع كل حانهْ

يا خنجراً يبكي على رمّانةٍ

يا عندليباً قد هوى مقامراً بالريشة الأخيرة.(١)

لقد بدا خرق الإيقاعات التقليدية للشعر العمودي، في أول عهده، نشازاً لم تستسغه الأذن، لكن كسر تلك الإيقاعات وإعادة تركيبها من جديد في الشعر المرسل، وتصميم روّاد هذا الشعر على صقل صنعتهم الجديدة، مرةً بعد أخرى، قد فعلت فعلاً ساحراً. فقد أعادت توليف تلك الأذن ذاتها لتتذوق التفعيلات المرسلة، منفردةً ومجتمعةً: مثنى وثلاثاً و...... وبذلك أثرت حاسة السمع، كما أثرت تقنية الشعر.

أما الخرق الأخير للتناسب فقد جاء به الشعر الحر الذي أنكر التفعيلة ذاتها ونفاها، فأهمل بذلك التناسبَ بين الأصوات في التفعيلة الواحدة (أو بين الحركة والسكون)، كما ألغى التناسب بين التفعيلات المتعاقبة، فضحّى بآخر القوالب الإيقاعية لموسيقى الشعر، باحثاً عن تناغمٍ متحرر من القوالب، ينبع من داخل الكلمات والتراكيب، ليتيح مزيداً من الحرية للتصوير، وليولّد (هارمونية) طليقة منبثقة من التآلف بين اللغة الفنية وعناصر الصورة وما توحيان به من قيم جمالية وتعبيرية.

---

(١) بسيسو، معين: القتلى والمقاتلون والسكارى. دار العودة. بيروت ١٩٧٠. ص ٥٤.

أطلقتُ لقصيدتي العِنان

لتسرح عاريةً شعثاء

في المروج الطليقة.

خرج كهنة المعاجم

من ظلمات المغائر

بالرايات السود وبالحراب

فأثخنوا قصيدتي بالجراح

وعلقوها مقطوعة الرأس

كقرمطيّ منبوذ

على باب المدينة

إن كسر الأوزان التقليدية لا معنى له دون تلك الأوزان، وليس لنا أن نتذوق ما ينبو عن إيقاعات الشعر قبل تذوق تلك الإيقاعات. ولا يملك الخرقُ شرعيةً في الوجود تفوق شرعية ما يُخرق، ولكل منهما قيمة جمالية تتمم قيمة نقيضه، وتثري ملكات الإنسان وتهذبها.. ولسوف يشدّ الحنين هذا الشاعر أو ذاك، فيرجع مرةً بعد أخرى إلى إيقاعات الشعر في أصولها. وليس في ذلك عَودٌ على بدء، وإنما هو الدور الجدلي الصاعد لمسار الفن.

الفصل الثاني

ايقاعات نسبية في الفن التشكيلي

لايقاع النسبة تجليّات في الفن التشكيلي يصعب حصرها. وقد يصدق القول بأن هذا الإيقاع هو الناظم الخفي للفن التشكيلي كله، وهو سرُّ ما يشيعه هذا الفن من احساس جمالي ومتعة.

وليست (الهارمونية) التشكيلية، في جوهرها، سوى إيقاع أو جملة ايقاعات متراكبة يمكن أن تُحلل إلى **نسب كميّة** (مع ما يحمله هذا التحليل من تبسيط لا يخلو من التعسف).

ويولّد توافق تلك النسب قيماً جمالية، فهو يحوّل الكم إلى كيف. كما يثير انطباعات عاطفية، يعكرها الخروج على التوليف الهارموني المستساغ (أو المألوف)، مما يقلب المسرّة إلى نفور.

وإيقاع النسبة حاضرٌ في ذهن الفنان ووجدانه خلال عملية الإبداع. حاضر في الحوار الخلّاق بين يده وفكرته المشحونة بالعاطفة.. وحينما يستجلي مظاهر الوجود، فإن عينه الخبيرة واحساسه المرهف يلتقطان ايقاعات التناسب التي تزخر بها الطبيعة أو يبتكرها المجتمع البشري، فتقوم ذاكرة الفنان باختزان تلك الايقاعات، ليُعاد توليدها عبر المخيّلة، وقد اكسبتها موهبة الفنان أبعاداً تعكس روحه وأصالته وثقافته.

وليس في مقدورنا الإحاطة بكل ما للتناسب من ايقاعات في الفن التشكيلي وحسبنا بعض منها نلقى من خلاله ضوءاً على ثراء ذلك الايقاع.

الظلّ والنور:

لطالما أدهشنا قلم الرصاص (أو قلم الفحم): في دراساته و(اسكتشاته)، وهو الذي لا يملك إلاّ بعداً لونياً واحداً ومساحة بيضاء مجانيّة طيّعة، يولّد، عبر تفاعلهما، تلك الهارمونية الآسرة للظل والنور، التي كانت وستبقى واسطة للتعبير ذات قيمة جمالية لا تنفد.

ولكم تملكنا الإعجاب بتلك القدرة الفريدة التي يحوزها إيقاع الظل والنور، في غياب كل مؤثر لوني أو مادي آخر، في تصوير أعمق سمات الشخصية الإنسانية، وفي الانتقال الشاعري المتدرج أو التحول المفاجئ من سطوع الضوء إلى خموده، وفي المزج بين الشفافية الرقيقة للتلاشي الرمادي وقوة التضاد بين الظل والنور.

وليس التدرج بين القيمتين المتطرفتين للظل والنور سوى إيقاع نسبي تتخافت عبره كثافة الظل حتى تتبدد، فيما يمثل التراكب بين التدرج والتضاد حواراً جدلياً ينقل إيقاعات النسب (الكمية) إلى لغة التعبير (الكيفي).

ولما كان إيقاع الظل والنور إيقاعاً بصرياً استقاه الإنسان من الطبيعة، فلا بد لذلك الإيقاع من أن ينتقل بهارمونيته إلى الفنون البصرية التي تحاكي الطبيعة، وبخاصةٍ الفن التشكيلي:

تُطل الظلال في فن عصر النهضة الأوربية، والفن الكلاسيكي، من أطراف التكوين وعناصر اللوحة، على نحوٍ متوازن دون إسراف، وقد تُغرق الخلفيةَ، أحياناً، لتبرز خصائص التكوين. لكنها تبقى حياديةً في الغالب، ذات قيمة تعبيرية ضعيفة الأثر، تسهم في تجسيم الأشياء، والإيحاء بالبعد الثالث، وإبراز السطوح المنارة.

وحتى عند الفنان الهولندي الشهير (فرمير ١٦٣٢-١٦٧٥)[١]، حيث يضيء النورُ الطبيعي الوجوهَ، ويغمرُ الأشياء بفيضه، يبقى إيقاع الظل والنور إيقاعاً (ستاتيكياً) هادئاً، لطيف الوقع. بينما تكتسب (هارمونية) الظل والنور قيمة تعبيرية أقوى في فن (الباروك). فالظل هنا هو العمق الغامض الذي يحفز المخيلة أن تحدسه في ما يخفى من القرار المظلم. وتندفع الأشياء من الظلِّ إلى النور، كأنما تتولد في ذلك الظل المبهم، لتترك أجزاءً منها مغمورة بالعتمة[٢]... كما يقوم اللعب المتقن بايقاع الظل والنور، باضفاء حيويّة دافقةٍ برع فيها فنانو(الباروك)[٣].

وعلى يد (الانطباعيين) تقنّع ايقاع الظل والنور بألوان الطيف الشمسي ليفقد طابعه القديم. فتحت ضوء الشمس الطازج، وفي اهتزازات الألوان القزحية وانعكاساتها، يلبس الظل والنور حلة لونيّة، فليس من ظلمةٍ سوداء، ولا من هجينٍ رمادي، وإنما ايقاع حرارة اللون وبرودته[٤].

وفي حين لا تعنى بعض المذاهب الفنية الحديثة، (كالتجريدية)، بايقاع التناسب بين الظل والنور، فإن الاتجاه (الميتافيزيائي)، الذي يمثله الفنان الإيطالي (جورجيو دي كيركِو)، يجعل من هارمونية الظل والنور لغةً رئيسة للتعبير تستغرق تأملات العقل القلقة، وغربة الروح، فالأشياء والأشخاص، في لوحاته، تسكن فضاءً موحشاً ذا ألوانٍ شاحبة، تسيطر عليه الظلال المعتمة المتطاولة، يفاجئها دفقٌ ضوئي لا يزيدها إلاّ غموضاً وكآبة. بل إن الغموض والكآبة شكّلا عنواناً لإحدى لوحات (كيركِو) الشهيرة[٥](أنجزت عام ١٩١٤).

---

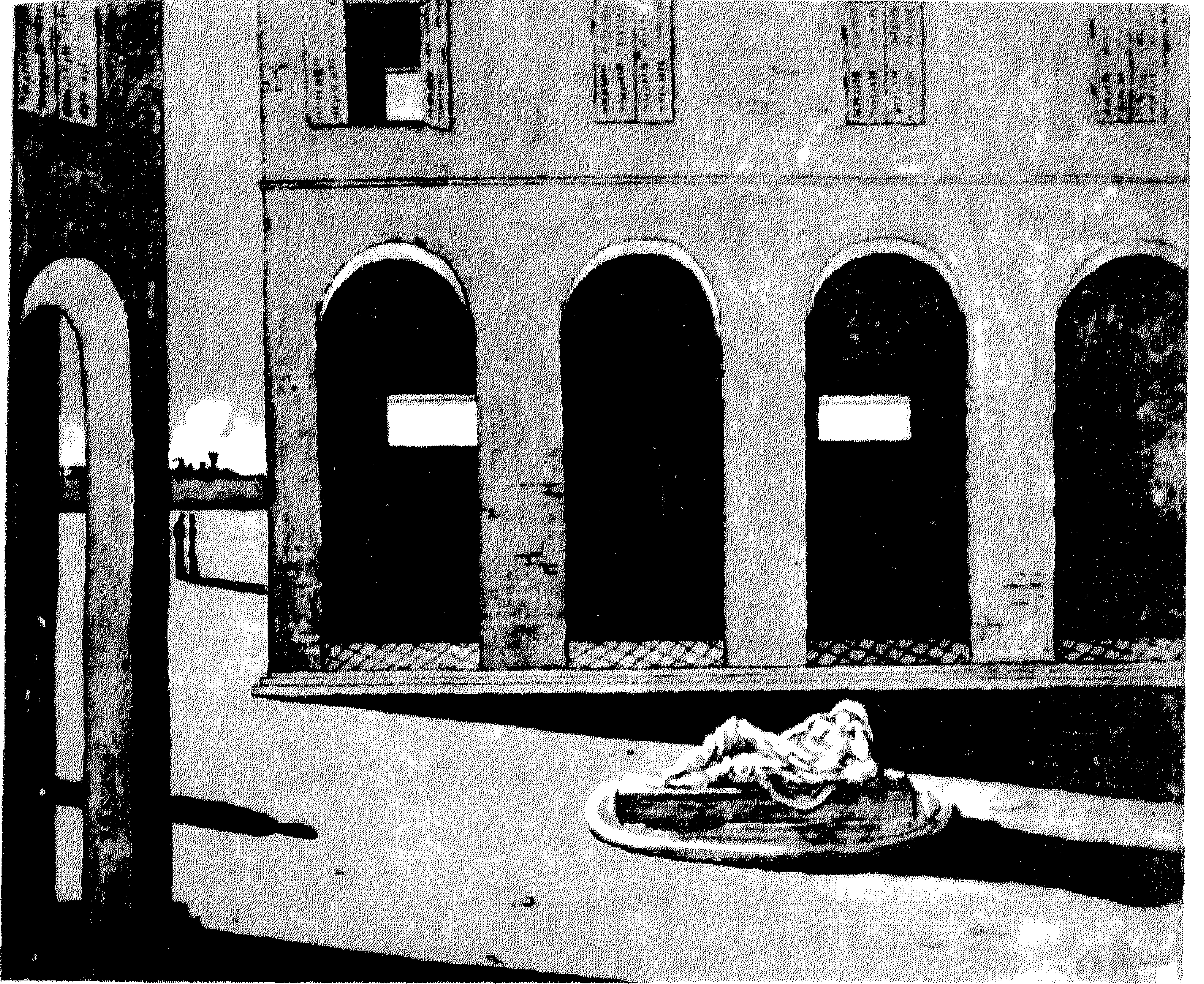
(١) انظر اوحته: سيده تعزف على آلة موسيقية (١٦٧٤): شاكر: التفضيل الجمالي... ص٤٣٥.

(٢) انظر لوحة اهتداء القديس بولس لـ (كرافاجيو): هويغ: الفن تأويله وسبيله ج٢. ص١٧٣.

(٣) انظر لوحة (القيامة الصغرى) لـ (روبنس) -القرن ١٧-م. س ص ١٧٨.

(٤) انظر لوحة الفنان الانطباعي (كلود مونيه): ضاحية أرجانتوي: الشماط: تاريخ الفن... ص ١٦١

(٥) انظر تلك اللوحة: شاكر: التفضيل الجمالي.. ص ٤٥٨. وكذلك لوحته (قصر إيطالي): modern art p .53. وقد عاش كيريكو بين عامي (١٨٨٨-١٩٧٨)..



كيركو : قصر إيطالي

التناسب اللوني:

أخرج الإنسانيون (فنانو عصر النهضة) الألوان من إسارها الكابي الكثيب في الفن الأيقوني، فأطلقوها تضيء الوجوه الإنسانية في لوحاتهم وتلّون الطبيعة خلفها. إلا إنهم، شأن ورثتهم (الكلاسيكيين)، أبقوا على ألوانهم حبيسة المرسم، إلى أن خرج إليها الواقعيون والرومانسيون، في القرن التاسع عشر، فحرروها من الذاكرة، ليعيدوا اكتشاف ايقاعاتها الحيّةحيث هي في الطبيعةالأم.

كان ذلك بداية التاريخ الحقيقي للون. ففي الحوار البصري المباشر بين عين الفنان وهارمونية اللون، استطاعت الفرشاة أن تتقصى وتتمثل ذلك التناسب الإيقاعي للألوان في حيويتها وغناها، وأن تعمّق من تأثيرها الشجي في النفس، وهو مصدر بهجة لا تُحدّ، وينبوع إيحاءٍ لا ينفذ.

ثم جاء (الانطباعيون) ليعرّوا الألوان خالصةً من مركّبها الضوئي، كما تعريها الطبيعة في قوس قزح. وليجلوها صافيةً من شوائب الخلط والمزج، ثم ليلقوا عنها ما اصطنعه العقل الإنساني من ضوابط الاعتدال والرزانة في الفن الكلاسيكي. إنه التحرير الثالث للون يطلق الحمرة والزرقة والخضرة ... مهتزةً تتراقص على لوحات الانطباعيين، فتسطع تحت الشمس النيرّة، وتتلامح في الضباب الرقيق.

درس المصورون الانطباعيون طبائع اللون عبر الحوار بين الألوان الحارة (الأحمر والأصفر والبرتقالي)، والألوان الباردة (الأزرق والبنفسجي والأخضر)، وفتحوا الباب للعب بالنسب الإيقاعية اللونية، ولفك الارتباط بين اللون وبين الأشياء الملونة، وهو ما شهدناه في الاتجاهات الفنية اللاحقة.

هوذا (غوغان: ١٨٤٨-١٩٠٣)، المبشّر بالوحشيّة، وقد فتنته فطريّة الطبيعة وعفوية البشر في جزيرة (تاهيتي)، ينقل إلى لوحاته سحر ذلك العالم الصغير الغامض، في إيقاعات لونية لم يعتدها الفن التشكيلي من قبل، حيث تطغى حرارة الألوان وقوتها، في صفائها واتساعها، لتشيع عدوى الدفء الأبدي القادم من

الجزيرة البعيدة[1] . وتتجاور الألوان حارةً وباردةً، وتتداخل دون أن تتمازج، لتولّد هارمونية لونية ذات ايقاعات جدلية مبتكرة. فاللون، بايقاعاته الأخّاذة، يتجاذب كيان الطبيعة. في لوحات (غوغان)، ويعيد تشكيلها[2] .

ويقتفي (ماتيس)وسواه من الوحشيين خطا (غوغان) في استلهام القوّة التعبيرية للألوان في نقائها وسطوعها، وفي الضرب على ايقاع التناسب اللوني الذي تقصّاه (غوغان) في التجاور بين الألوان الفطرية الخالصة.

وهكذا أخذ اللون، بعد انعتاقه الكامل، ينشئ عالمه القائم في ذاته، متحرراً من الطبيعة التي ولّدته، فيعكس تارةً ايقاعات العالم الداخلي للإنسان المعاصر (فان غوخ والتعبيريون). ويخضع طوراً لايقاع هندسي يحكمه التكوين (التكعيبيون). وينطلق حيناً دون ضابط منطقي، اللهم سوى الاحساس الغامض والعفوية الطلقة (التجريديون).

لقد أسفرت التجربة اللّونية للفن التشكيلي عن ايقاعات ثلاثة :

الأول: هو الإيقاع الهارموني للون ذاته في تعاقب درجاته خفوتاً أو سطوعاً. وهو ما تعرفه الإنسانيون والكلاسيكيون، وبرع فيه الرومانسيون والواقعيون الطبيعيون.

والثاني: هو إيقاع التمازج بين الألوان، وابتكار الألوان المشتقة والوسطية. وقد مارسه فنانون كُثر، من مختلف المذاهب الفنية، قبل الإنطباعيه وبعدها.

والثالث: ايقاع التجاور والتداخل (دون التمازج). ويمكن القول أنه بدأ بالانطباعيةومابعد، وبغوغان خاصةً، وإن ظهرت بعض ارهاصاته من قبل ... ثم تطور على يد (الوحشية) والتكعيبية والتعبيرية.

---

(١) انظر لوحة (غوغان: جني الثمار ١٨٩٩.

(٢) انظر لوحته: منظر طبيعي مع الطواويس ١٨٩٢.



بول غوغان : قطف الثمار

ويوحد هذه الإيقاعات جميعاً إحساسٌ بالتناسب يسوّغ كلاً منها، ويمنحها قيمها الجمالية.

يبقى أن نشير إلى أن اللون، في حقيقته الفيزيائية، لا يوجد إلاّ عبر الايقاع. إذ هو الترجمة البصرية لموجة ضوئية تهتز على نحو منتظمٍ ومتواتر. ولكل لونٍ إيقاعه الخاص المتمثل في (تردده). وليس التردد سوى نسبة عددية بين (الرقص) والزمن، فهو عدد اهتزازات (أوذبذبات) الموجة الضوئية في واحدة الزمن (الثانية مثلاً).

وفي اللون يتحد الكيف والكم، ويتحول هذا إلى ذاك جدلياً، عبر المعايير العددية التي تمثلها الترددات (أو أطوال الموجات): فالكم يتجلى في التردد كعددٍ أو نسبةٍ عددية، في حين يتبدى الكيف في اللون المتميّز الذي يوافق ذلك التردد. فللأحمر تردده، وللبرتقالي تردد آخر، وللأصفر سواه[1]... ناهيك عن الأزرق الذي اصطفته الطبيعة الأرضية لكي يبسط سلطانه المطلق على قبة السماء[2].

التكوين والخلفية

شكّل ايقاع التناسب بين الخلفية والتكوين، على الدوام، تحدياً للمصوّر: بماذا يملأ الخلفية؟ كيف يجعلها تتواءم والتكوين؟ مااللون المناسب والحركة الملائمة؟ هل لها أن تخدم الغرض الفني؟

---

(١) الضوء هو الاشعاع الكهربائي المغنطيسي الذي تتراوح أطوال موجاته بين ١, ٠-١٠٠ ميكرون تقريباً ولا يشغل القسم المرئي منه سوى نافذةٍ ضيقة تقع بين (٣٨, ٠ميكرون) حيث الأشعة البنفسجية، و (٧٨, ٠ ميكرون) حيث الأشعة الحمراء. انظر: كيتا يجوررودسكي، الكسندر: الفوتونات والنويّات. ترجمة داود المنير، دارمير-موسكو ١٩٨٥-ص٩.

(٢) تقوم الطبقة الجوية الأرضية (الأتموسفير) بالسماح لأمواج الضوء المرئي الطويلة ذات الاشعاع الأعلى، كالأشعة الصفراء، بالمرور عبرها، بينما تبدد الموجات القصيرة (كالزرقاء) في مختلف الجهات، فتبدو السماء فوقنا زرقاء.

وقد وجد الفنانون الحاذقون، غالباً، حلولاً لمشكلات ذلك الإيقاع. ففي لوحة (هرقل وأنتيوس) للمصور (تينتوريتو)[1] يخترق التكوينُ الخلفية ويمزقها بالحركة العنيفة للجبارين المتصارعين، ثم يحتشد غمام رقيق، في ما تبقى من الخلفية، تنبثق منه صور ضبابية بعيدة لآلهةٍ تراقب من علٍ مشهد الصراع الضاري.

وقد حرص الرومانتيكيون (دولاكروا، غويا، جيريكو ...)على أن تضفي الخلفية على اللوحة شاعريةً رقيقة، أوعمقاً جياشاً بالعواطف القلقة. فيما مال (الكلاسيكيون) إلى ترابطٍ منطقي متوازن بين الخلفية والتكوين[2]، قبل أن يلجأ فريق من الفنانين المجددين، أو بعض الاتجاهات الحديثة، إلى إلغاء الخلفية أو دمجها في التكوين، كما نرى في أعمال المستقبليين. فالخلفية الخاوية لا وجود لها في حياة هذا العصر المفعم بزخم الدينامية المتسارعة[3]. في حين يصعب التفريق بين الخلفية وعناصر التكوين في كثرة من لوحات التجريديين[4]، حيث التناغم الشامل يكتنف أجزاء اللوحة كلها.

أما لدى التعبيريين فإن للخلفية وظيفة تعبيرية، شأن عناصر اللوحة الأخرى، فهي ليست شيئاً متمماً أو مُضافاً. والتناسب بين التكوين والخلفية يتعدى القيمة الجمالية إلى صميم التعبير عن الصورة الداخلية للفنان وعالمه الذاتي[5].

ولإيقاع الخلفية والتكوين وقفة عند الطبيعة الصامتة. حيث تميل الخلفية، في الأغلب، إلى الإيقاعات اللونية الهادئة والبسيطة التي تبرز التكوين. وربما اكتفى الإيقاع بلون واحد تتخلله مدروجاته الهارمونية[6].

---

(١) انظر: جبسون، كاثرين: في ظلال الفن... ص٥٣.

(٢) انظر لوحة (مدام ركامييه) لـ (فرانسوا جيرار): الشماط: تاريخ الفن... ص١٥٦.

(٣) انظر لوحة الفنان المستقبلي (بوتشيوني): (مرونة) ١٩١٢. P late 35i modern art movemets

(٤) انظر: (قدر الحيوانات) ١٩١٣. للفنان (فرانز مارك). م.س. P late- 27

(٥) انظر لوحة (المرفأ – ١٩٢٢) للفنان التعبيري (ماكس بشتاين). م.س. P late 23

(٦) انظر: (طبيعة صامتة) لـ(بول غوغان) – ١٨٨٨ :toteh P late 3



ماكس بشتاين : المرفأ

وعلى عناصر التكوين ألاّ تغمر الخلفية فلا تترك لها متنفساً. ويحسن أن تتباين مساحتاهما، فالنسبة (١/ ١) توحي بالرتابة. وغالباً ما يجور التكوين على حصة الخلفية فيلتهم جزءاً من هنا وآخر من هناك.

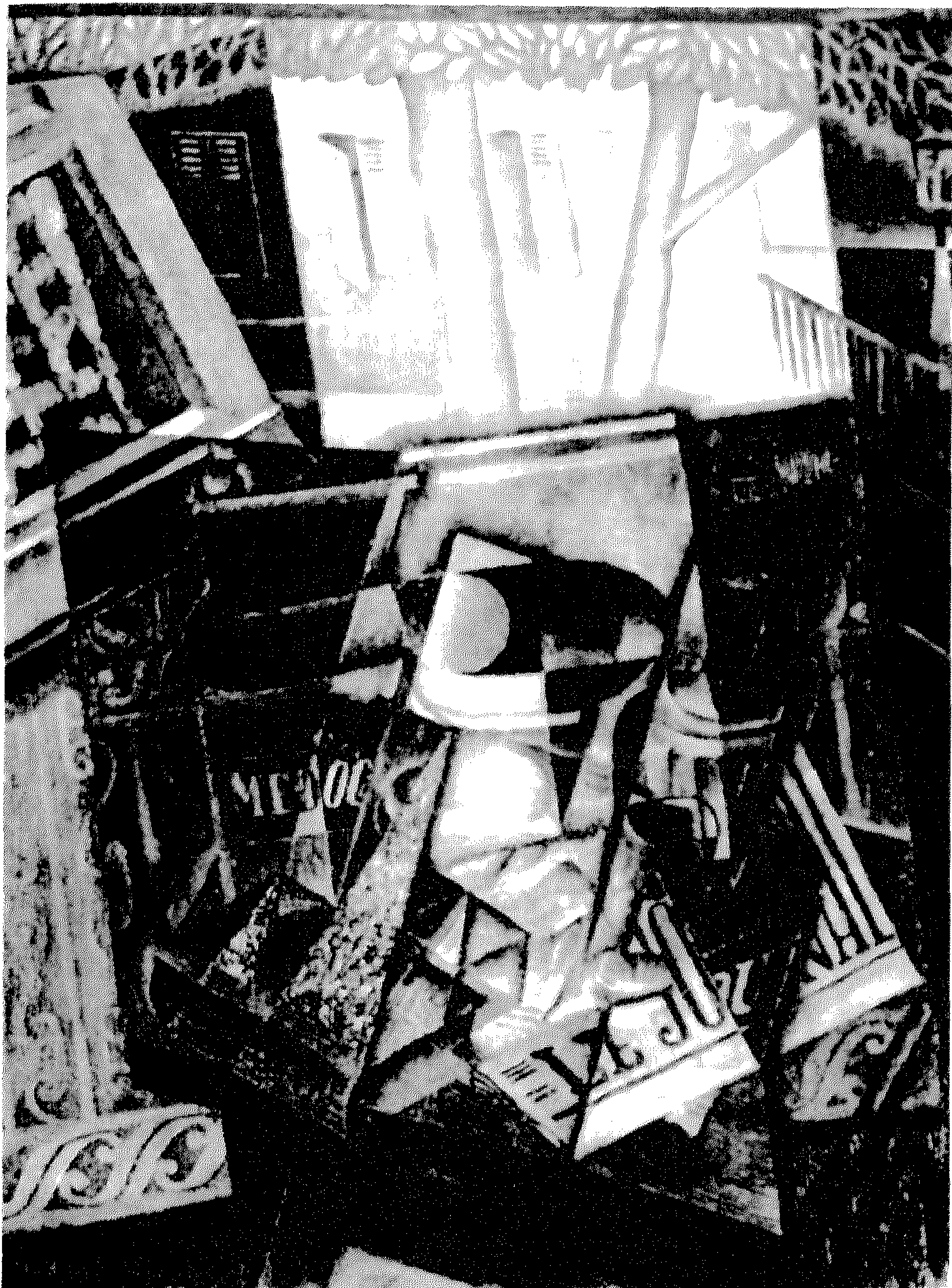
وتنفر الطبيعة الصامتة، على صمتها، من الايقاعات الرتيبة، فنراها تقارب وتباعد بين الأشياء، وتكبّر هذا الحجم لتصغّر ذاك. وتحَذر من وضع العناصر على نسقٍ واحد، فذلك لا يرضي الذوق النسبي. كما تكره أن تتخذ الخطوطُ منحىً واحداً، فلها أن تلتوي وتتكور، وإن تذهب يميناً وشمالاً، فيوحي صمت الطبيعة الصامتة بالحركة والحياة.

لكن البحث عن الغرابة لازال يغري الفنان، ويسوّغ له أن يخترق كل الأمزجة والمحاذير، طلباً لايقاعات نسبية غير مسبوقة، كما نرى، مثلاً، في الطبيعة الصامتة التي تُنطقها التكعيبية بلغتها الهندسية الصارمة[١].

الملء والفراغ:

يولّد الملءُ الفراغَ كما يفترض الفراغُ الملءَ، فليس لأحدهما من معنىً دون الآخر. والتناسب بين الملء والفراغ مستوحى، في أصوله، من الطبيعة، وهو يرجع إلى الوجود الموضوعي للمادة في الكون، حيث تتفاوت كثافتها، وتتقطع المادةُ المرتصة لتشكل الأجرام السماوية السابحة في فضاءٍ لاحد له. فالكرة الأرضية تتصل بسواها من الأجرام عبر حيّزٍ مادي ضعيف الكثافة (مخلخل)، يبدو لنا فراغاً هائلاً. وتفرض جاذبية الأرض على الأشياء والكائنات التصاقاً بها من جانب، وامتداداً محدوداً عبر الفضاء من جانب آخر. فيقف الإنسان على الأرض محاطاً بالفضاء من جهاته الأخرى. ويفرض هذا على بصره أن يرى الطبيعة على الدوام متصلـةً بالفراغ، مما ينشئ علاقة تناسبٍ بين الملء والفراغ. تتجلى في

(١) انظر: (طبيعة صامتة أمام شباك مفتوح) للفنان التكعيبي (جوان غريس) -١٩١٤:
modern art... Plate - 1915



جوان غريس : طبيعة صامته أمام شباك مفتوح

مـا يـربط بينهـما مـن التضاد والتتام، ومـايضيفه التداخل والتشابك من قيم جمالية هي مصدر الروعة في قمم الجبال الشاهقة، والرقة في الغيوم الركامية، والجمال في الأغصان المشتبكة .

وقد واجه الإنسان تلك العلاقة منذ أن بدأ ببناء مسكن له. ولعله لم يعبأ، في البدء، بالقيمـة الجمالية التي يولدها الحوار بين الملء والفراغ. فقد كان همه الأول هماً وظيفياً: أن يأوي إلى مسكن يقيه الحرّ والقرّ، ويوفر لـه إقامة مـريحة. لكن النازع الجمـالي أخذ يتسلل إلى تصميم الأبنية مع الارتقاء الحضاري للإنسان، واغتناء ثقافته، وخاصةً إلى المعابد الدينية التي ينبغي لها أن ترضي أذواق الآلهة. فكان على مهندس برج بابل، الذي صعد به ليستمع عن قرب إلى نجوى آلهته، أن يعالج على نحوٍ مبتكر علاقة الملء بالفراغ. وكان على مصممي معبد (الكرنك) أن يدرسوا إيقاع المسافات بين الأعـمدة؛ شأن أقرانهم الذين أنشؤوا من بعدهم هيكل (البارثنون) على (الاكروبوليس) في (أثينا). كما كان على غابة الأعمدة والأقواس في جامع (قرطبة) أن تتناغم والفضاء بما يشيع الاحساس بالجلال والروعة .

ولئن اتسـمت العمـارة في العـصر الكلاسيكي بالنمطية والايقـاع الرتيب، حيث يلعب التناظر (وهو تناسب واحدي) دوراً رئيساً، فإن العمارة الحديثة تنحو إلى ابتكار ايقاعات غير نمطية، تكسر التناظر قليلاً أو كثيراً، وتقيم حواراً أكثر حرية ومرونة بين الملء والفراغ .

وإذ يبدو الفراغ (أو الفضـاء)، في العمـارة، عنصـراً متمماً أو سلبياً، يحيط بالتكوين كقالبٍ له، فإنه في بعض الفنون الأخرى يدخل في صميم العمل الفني، كفن (الأرابيسك) القـائم على جـدل التضـاد والتجانس. وفـي الأعـمـال الخشبية خاصةً، حيث الفضاء يصنع التكوينات من خلال عـملية التفريغ، ويتناوب الملء والفراغ، ويتـآثـران فـي تنـاغـم هارموني هندسي، ينظمـه التناسب بين النقيـضين المتآلفين .

وفـي فن (التـخريم) يستـدق الفراغ لينمنـم المخـرّمـات، فـهـو الذي يولّد التكوين، فيما يبدو الملء متمماً سلبياً له .

ويمكن النظر إلى الفراغ في فن التخريم وسواه من الفنون القائمة على (التفريغ)، كخامة فنية شأنها شأن المادة القماشية أو الخشبية. بل إن الفراغ هو أكثر الخامات طواعيةً على الاطلاق فهو يقبل التشكل على النحو الذي ترتئيه دون أن يبدي أدنى مقاومة.

وقد أخذ الفراغ يلعب، في النحت الحديث، دوراً صميمياً أيضاً، بعد أن كان عنصراً سلبياً في النحت التقليدي لايكترث له النحّات. وفي حين يُثقل النحتُ الفراغ ويزيحه أو يُطبق عليه، فثمة في النحت الحديث من يترك للفراغ متسعاً داخل التكوين ذاته[1]. فالفراغ يتخلل التكوين ويدخل في لغة التعبير، بحيث تنشأ هارمونية جديدة بين الفراغ والملء افتقدها النحت التقليدي[2].

ولم يخرج الفراغ في فن عصر النهضة الأوربية عن دوره السلبي، فهو في التصوير مجرد خلفيةٍ وحسب، تعطي اللوحة عمقاً وهمياً، فتنقل الصورة ذات البعدين إلى فضاءٍ ذي ثلاثة أبعاد، وقد حافظ على هذه الوظيفة في الفن الكلاسيكي وفن الباروك والفن الواقعي. وشكّل لدى الرومانتيكيين امتداداً شاعرياً غامضاً قد يوحي بهموم الفرد وغربته الذاتية[3]. بينما وقف الفن التشكيلي الحديث من الفراغ موقفاً متناقضاً. فقد أهمل الوحشيون والتكعيبيون الحيّز الفراغي، ليضعفوا الإحساس للموهوم بالبعد الثالث، ويعيدوا الصورة إلى فضائها ذي البعدين[4]. كما بددت فلسفةُ التجريد الفراغَ، ليمرح الخط واللون طليقين في مساحةٍ مسطحةٍ لا حدّ لها.

---

(١) انظر إحدى منحوتات الفنان السوري (وحيد استانبولي): مجلة الحياة التشكيلية ٥٧-٥٨. دمشق ١٩٩٧-ص ١٧٣.

(٢) انظر: (عمود قابل للارتكاز على سطح). للفنان الفرنسي (بيفسنر): هويغ: الفن تأويله وسبيله ج٢. ص ٣٥٦.

(٣) انظر: لوحة (في الغابة) لـ (فريدريخ). م. س. ص٢٥٣.

(٤) انظر: (تأليف) للفنان التكعيبي (ليجيه) -١٩٥٠-: بهنسي: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة. ص١١٥.

أما لدى (السورياليين) فإن الفراغ يبدو مسرحاً للعقل الباطن، تحلّق الروح فيه أو تهوي. إنه رحابة اللاوعي الذي يحضر في ساحة الحلم[1].

ايقاع الزخرفة

الزخرفة فن التناسب الخالص. يبدأ باستيحاء الطبيعة، ثم تجريد ما يقع عليه من مظاهر الجمال، فيضبطها في مقاييس عددية، وقد يقوم بتطبيق تجريدٍ آخر عليها للوصول إلى إيقاعاتٍ هندسية بحتة، تستند إلى تناسبات بالغة الدقة.

تمرّ الطبيعة هنا عبر العقل، فيقوم العقل بتقصي إيقاعاتها البسيطة، واستخلاصها من الزخم العشوائي الذي يحيط بها، ثم يسقطها من جديد على المحسوس، وقد اكتسبت هندسةً عقلية خالصة. لتتجسد تلك الهندسة إيقاعاً مرئياً، «مثلما تتحول رموز الموسيقى المدونة إلى أصوات مسموعة»[2]. فالزخرفة هي - على حد تعبير (تيتوس بوركهارت)-«نقشٌ بصري للايقاع»[3].

لكن هذا الايقاع ليس نغماً منفرداً. إنه تراكب لعددٍ من الايقاعات المتباينة والمتكاملة من تكرارٍ (أوتواتر)، وتناظر، وتناوب، وتضاد، وتحاك وتمنمة.... الخ. ينظّمها جميعاً إيقاع شامل هو التناسب الذي يضبط تناغمها، ويؤمن وحدتها[4].

ازدهر فن الزخرفة في العصور الإسلامية، فقد أسقط الفنانون عليه خلاصة مواهبهم وزخمهم الروحي، حيث امتنع عنهم سواه أو حُظر. فكان ذلك الفن تصعيداً إبداعياً لما أضمروه من نزوع إلى اجتلاء الجمال في اللامتناهي، عبر حركته الموقّعة والمتصلة.

---

(١) انظر لوحة الفنان السوريالي (تانغي) بعنوان (منظر): هويغ : الفن تأويله وسبيله ج٢. ص ٣٣٥.

(٢) كمال، صفوت: فنون الزخرفة (الأرابيسك) كعامل رئيسي ملازم لتراثنا العربي الإسلامي. مجلة الحياة التشكيلية. وزارة الثقافة -دمشق. العدد (٥٩ - ٦٠) -١٩٩٧. ص٤٩.

(٣) م.س. ص ٤٥.

(٤) م.س: أعمال زخرفية متعددة ص: ٤١ -٤٣ -٥٤ -٥٩ -٦٥.

ويميـز (رونالد لويكوك) بين نوعين من الفن الزخـرفي الإسـلامي (الأرابيسك). أولهما يتسم «بالتناغم والإيقاع المتكرر والمتواتر على نحو نظامي» فيما يتصف الثاني «بالإتزان والتبلور والوضوح في المعالم». وينعكس في هذين النوعين «خاصتان متميزتان للتعبير في الإسلام: الإحساس بطبيعة ذات إيقاع متجدد وفعّال، مع الوعي بهيمنة نظام متزن وشامل»[1].

ولإيقاع الملء والفراغ حضور في الزخرفة الإسلامية. لكن كثرةً من الفنانين تضيق بالفـراغ، فتضيّق عليه الخناق بزخارف منمنمة مستدقة تعتصره حتى الرمق الأخير[2].

وبعيـداً عن نظرية الخوف من الفراغ، التي قال بها فريق من الباحثين الأوروبيين[3]، فإن تلك المساحات المنمنمة تشكل خلفيةً وعمقاً غنياً يحقق اتصالاً متناغماً في العمل كله. ويولّد التناسب بين التكوين الزخرفي الرئيس وتلك الخلفية، ايقاعاً مشبعاً بالحيوية وبالحركة التي ترقى بالفنان إلى التماس اللانهائي، طلباً للكمال الذي يحفز، على الدوام، موهبة الفنان، ويزودها بالطاقة الابداعية.

لم تبق الزخرفة فناً مستقلاً، فقد انتقلت عدواه إلى مختلف الفنون التشكيلية والتطبيقية. واستهوى عدداً من الفنانين التشكيليين الأوربيين، كالفنان الوحشي (ماتيس). ففي لوحته الشهيرة (الرقص)[4] تنظم الحركة المتصلة أجساد الراقصات، فتتلوى في تناغم مسكونٍ بإيقاع موسيقي، يولّد انطباعاً زخرفياً يتمثل في التشابك والتواصل بين منحنيات الأجساد، وفي حيوية الخط الذي ينظمها[5].

---

(١) لويكوك رونالد: اللوحات الزخرفية الجدارية في السيراميك الملون. مجلة الحياة التشكيلية ٥٩ - ٦٠ ... ص٦٦.

(٢) انظر قبة المحراب في جامع قرطبة الكبير: بهجة المعرفة. مجموعة (٢) -٣. مسيرة الحضارة مجلد١ ... ص٣٥٤.

(٣) انظر: مكداشي، غازي: بنية فن الزخرفة ومنطلقاته الفكرية -الحياة التشكيلية ٥٩ - ٦٠ ... ص٧٧.

(٤) انظر تلك اللوحة في مجلة الحياة التشكيلية ٥٩ - ٦٠ ... ص٩٢.

(٥) انظر كذلك لوحة (ماتيس) ذات الإيقاع الزخرفي (طبيعة صامتة) ١٩٠٥. modern art...plate.3

مثل هذا الخط غير المنتهي والذي لاانقطاع فيه، يستهوي الفنان السوري الراحل (أدهم اسماعيل ١٩٢٣ -١٩٦٣)[١]، الباحث في أصالة الفن الاسلامي عن فلسفة الزخرفة روحاً وشكلاً. ويستلهم تلك الروح في تنفيذ لوحته الشهيرة (الفارس العربي)، حيث ينفك عقد التناظر الزخرفي، لتنشئ الزخارف إيقاعاً طليقاً متحرراً من المعايير التقليدية، مشبعاً بحرارة اللون، في حركةٍ واحدة متناغمة مندفعة[٢].

وقد ورث (نعيم اسماعيل ١٩٣٠ -١٩٧٩)، عن أخيه (أدهم)، ذلك الشغف الزخرفي، في رؤيةٍ تجديدية، وأحسن توظيفه في التعبير الفني. وشكل الاهتمام بالايقاع الزخرفي اتجاهاً في الفن السوري، تطور فيما بعد على يد نخبةٍ من الفنانين المعاصرين (كعبد القادر أرناؤوط) و(حسّان أبو عياش) وسواهما.

ايقاع الخط العربي

كان الخط العربي، منذ العصور الوسطى، موضوعاً زخرفياً دخل في بنية كثرة كثيرة من الأعمال الزخرفية الإسلامية، في الرقش والنقش والعمارة والمنحوتات البارزة. وخاصة ما كان مستمداً من آيات القرآن الكريم. كما زيّن الكتب والمجلدات المنسوخة طيلة قرون. ويستند ذلك الخط، في كافة أساليبه، إلى إيقاعٍ رئيس هو التناسب. فثمة نسبة عددية تحكم الأحرفَ في اتصالها وانفصالها وامتدادها. ونسب تحكم الكلمات والفراغات بينها. ونسب تنظم تعاقب الأسطر ووقفاتها.

ففي خط الثلث، مثلاً، تبلغ نسبة حرف (الألف) إلى طول نقطته ($\frac{٧}{١}$). وهي تحاكي بذلك النسبة المثلى لجسد الإنسان إلى رأسه، لدى فناني عصر

---

(١) انظر: (وجه فتاة) لأدهم اسماعيل -الحياة التشكيلية ٥٩ -٦٠ ... ص٩٣.

(٢) انظر تلك اللوحة على غلاف مجلة (الحياة التشكيلية). العدد ٦١ -٦٢. دمشق ١٩٩٨.

النهضة[1]. كما ينظم الأحرفَ الممدودة، كالباء والكاف والسين، إيقاع نسبي يقاس بطول حرف الألف. فيبلغ ضعفيه أو ثلاثة أضعافه، وقد يزيد[2]...

وجميع الصور التي تتخذها الأحرف، في شتى أساليب كتابتها، مبنية على إيقاعٍ نسبي مدروس.

وأضفى الوزير العباسي والخطاط الشهير (ابن مقلة) بُعداً هندسياً على الخط العربي، إذ أرجعه إلى دائرةٍ قطرها يساوي طول حرف الألف، ثم اشتق الأحرف الأخرى منها[3]. وقد طبقت شهرة (ابن مقلة) الآفاق، فهاهوذا الزجّال الشهير (ابن قزمان)، في منتأه الأندلسي، يذكره، ويذكر حرف (الألف) الذي اتخذ، في ريشة (ابن مقلة)، استقامةً مديدة أنيقة، تستحق أن يُشبّه بها الشبابُ وحسنُ القد:

وعهدي بالشباب وحسن قدي   حكى ألِفَ ابن مقلة في الكتاب

لكن وا أسفاه.. لم يعد (ابن قزمان) كما كان. فقد أحنى المشيبُ ظهره كما أحنى (ابن مقلة) أحرفه الأخرى وفق ايقاعها الدائري. ولعلها تصلح، إذاً، لوصف الحال التي آل إليها الشاعر:

فصرت اليومَ منحنياً كأني   أفتش في التراب على شبابي[4]

لقد استلهم الفنان التشكيلي السوري (محمود حمّاد ١٩٢٣-١٩٧٨) تراث الخط العربي وبنيته التشكيلية، لينحو به نحو التجريد، دون أن يتخلى تماماً عن روح الإيقاع الزخرفي. وإنما حرر الخط من النسب الإيقاعية التقليدية، ومن الحرفية، ليمنحه درجة أعلى من حرية الحركة في المساحة اللونية، وتوظيفاً

---

(١) انظر: الساعي، خالد: الخط العربي صورة وتصور. مجلة الحياة التشكيلية ٦١-٦٢ دمشق ١٩٩٨. ص٧٨.

(٢) انظر: م. س. ص ٧٨.

(٣) م. س. ص ٨٣

(٤) انظر: اليافي عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي.... ص١٢٦.

أقوى في التكوين [1]. وبذلك امتلك الحرف والكلمة قيمة ايقاعية تتخطى حدود الزخرفة[2].

إن (محمود حمّاد) يخلّص الحرف من تقنية الزخرفة المدرسية، فيغوص به عميقاً إلى أصوله في اللغة، من حيث هي ترميز لما هو منطوق ومسموع، ولها، بالتالي، قيمة ايحائية. ومن حيث هي تجريد لما هو مرئي، فلها قيمة هندسية مجردة.

كما يرقى (حمّاد) بالحوار بين الحرف واللون والتكوين إلى التعبير عن هموم الذات وإيقاعاتها المعاصرة.

نسب عددية خالصة

هي الايقاعات التي تسهم في بناء التكوين، وتدخل في جدل الملء والفراغ، الخلفية والتكوين، كما تشكل ناظماً لبنية الفن الزخرفي.

وتزخر الطبيعة بهذه الإيقاعات، فالكائنات مبنية على نسب قريبة من الثبات، كتلك التي تحكم أجسام الحيوانات، وتويجات الزهور، وكذلك جسم الإنسان. فالنسبة المثلى بين الرأس والجسد، في الإنسان البالغ، تقرب من $\frac{١}{٧}$. وقد اكتشف (بلين الأكبر ٢٣؟-٧٩) منذ مايقرب من ألفي عام إن (طول الإنسان من قمة رأسه إلى أخمص قدميه تساوي المسافة بين رؤوس الأصابع الوسطى ليديه عندما تكونان ممدودتين على خط مستقيم)[3].

وقد تحرّى الفنانون الإنسانيون والكلاسيكيون النسبَ المثلى للجسد الإنساني، وسعوا إلى تطبيقها في أعمالهم. بينما خُرقت تلك النسب في عدد

---

(١) انظر: حركة الخط -محمود حماد: الحياة التشكيلية: العدد ٥٩-٦٠ ... ص٩٥.

(٢) انظر لوحة محمود حماد: كتابة عربية (ض). م. س بين ص٣٢-٣٣.

(٣) انظر: C.D Rom Encarta.... Library.2003.

من المدارس الفنية الحديثة. فأخضعها التكعيبيون للتكوين والإيقاع الهندسي، والبدائيون لعفوية الفطرة، والتعبيريون للوظيفة التعبيرية.

والايقاعات العددية الخالصة هي جزء من ذخيرة الفنان المختزنة، تحضر خلال عملية الخلق الفني، متسللة، دون استئذان، إلى أصابع الفنان وإزميله وفرشاته.

وسنولي هذه الايقاعات اهتماماً خاصاً، بما يتسق ومسار البحث، فنقوم بتقصيها من خلال قراءة عددٍ من الأعمال التشكيلية لخمسة من الفنانين: ثلاثة من أعلام الفن الأوربي الحديث، واثنان من الفنانين السوريين البارزين.

وقد نسعى إلى البحث عن قيمة تعبيرية للنسبة العددية خلف قيمتها الايقاعية، بما يثري مضمون العمل الفني، وقد يمنحه أبعاداً تتخطى رؤية الفنان نفسه.

اللوحة الأولى

المذهب الواقعي

دون كيشوت وسانكوبانزا

هنري دومييه

(١٨٠٨- ١٨٧٩)

الفنان الفرنسي الكبير (دومييه) هو أكثر الواقعيين جذريةً وعمقاً، وأبعدهم تأثيراً. فهو لا يقرأ الطبيعة والإنسان قراءةً (فوتوغرافيه)، وإنما يعيد تشكيلهما من جديد. إنه يغوص إلى أعماق الشخصية الإنسانية، فيخرج باطنها، ليرسم به ملامح تلك الشخصية وحركاتها.

وفي مقدور موهبته الفذّة أن تجمع بين الشاعريةالرومانتيكية والواقعية الساخرة، تلك السخرية التي لا مثيل لها في الفن التشكيلي. ولعلها تجد قريناً في سخرية (برتولد بريخت) على خشبة المسرح.

فن (الكاريكارتير) عنده ليس صنعة، فهو لا يستطيع أن يرسم دون أن يبرز ذلك الحسّ الكاريكاتيري، قليلاً أو كثيراً، في عمله. إنه جزء من شخصيته الفنية، يسبر به روح الإنسان ويكتشفها عبر الكاريكاتير[١].

وقد لا نجانب الإنصاف إذا قلنا أن الإنعطاف الكبير في الفن الحديث يبدأ بـ(دومييه)، وليس بالانطباعيين. ففي الحركة المسرفة، وديناميكية الحظ، لدى (لوترك)، أثرٌ من (دومييه). وفي الانعتاق اللوني، والخطوط القوية التي تحدّد التكوين، والشمس المدوّرة ذات الحضور القوي، ماسوف يظهر عند (فان غوخ).

(١) نشرت مجلة (الحياة التشكيلية) في أكثر من عدد بحثاً عنوانه (فلتكن من زمنك) لـ(بوغوميل رانيوف) ترجمة ميخائيل عيد. ويتضمن العددان (٥٧-٥٨) و(٦١-٦٢) لوحات عديدة لـ(دومييه)، وأفكاراً هامة عن هذا الفنان الواقعي وعن أعماله.

وتلك الشاعرية التي تتدفق في لمسات الفرشاة السريعة والغامضة، حيث تبدو الخلفية مبهمةً كأنما صوّرت في الغبش، لا شك أنها أوحت إلى (سيزان) والانطباعيين.

لقد جسّد (دوميه)، في التصوير، روح (الواقعية النقدية) التي جسدها (بلزاك) و(فلوبير) في الرواية. إن أعماله هي (الكوميديا الإنسانية)[1] في الفن التشكيلي.

لنلق الآن نظرةً على لوحة (دوميه): (دون كيشوت وسانكوبانزا)، فنرى أن (سانكو) لا ينتصب قائماً على دابته، بل يميل قليلاً إلى الخلف. ويؤدي هذا الميل، مع حركة يديه، وظيفة تعبيرية تعكس شخصية ذلك التابع الذي يعتقد، وحده من بين سائر الخلق، إن سيّده هو فارس عصره حقاً.

دون كيشوت، الذي صوّره (دوميه)كشبح، جلد على عظم، يحمل في نحافته همومَ الفارس الشهم بعد زوال عصر الفروسية، ويعيش في عالمها الموهوم. وهو يميل أيضاً على فرسه العجفاء، في عزيمة وتصميم، ليطعن ما يتراءى له من أشباح.

حركتا (دون كيشوت) وتابعه ملأتا اللوحة بالدينامية. لاحظ أن ميل أحدهما معاكس لميل الآخر، ولومالا في اتجاه واحد لاختلّ التناسب والاتزان في التكوين.

لم يضع (دوميه) سانكو ودابته في وسط اللوحة، وإنما في موضع يقسم المساحة بنسبةٍ تقارب (الثلث)، ليعطي حركة (دون كيشوت) فضاءً كافياً للايحاء باتساع ساحة الهجوم.

ولاتتساوى الكتلتان الرئيستان: دون كيشوت وحصانه، وسانكوبانزا ودابته، ليس بسبب المنظور فحسب، بل لأن الهاجس النسبي يسكن الفنان.

(١) (الكوميديا الإنسانية) هي أهم الأعمال الأدبية للروائي الواقعي الفرنسي (أونري دي بلزاك)

خط الهضبة البعيد ليس أفقياً، وإنما يميل بخلاف ميلان المرتفع الذي يقف عليه (بانزا)، بحيث تشكل النسبة المتغيرة بين ميليهما إيقاعاً لطيفاً تغنيه النتوءات والظلال.

نسبة السماء إلى مساحة اللوحة تقارب نسبة الأرض، لكن كتلة (بانزا) تخترق الفضاء فتكسر تلك المساواة، وتبعث الحيوية في الكتلة والخط.

إن لوحة (دوميه) هذه لاتصور مشهداً من رواية (ميخائيل سرفانتس) الشهيرة فحسب، فهي تنم عن تمثل عميق للشخصيتين الرئيستين في تلك الرواية، وتختزل، في ما تمتلكه من قوّة التعبير والروح الساخرة، أبرز مافي هاتين الشخصيتين من سمات.

اللوحة الثانية

المذهب التكعيبي

الموسيقيون الثلاثة (١٩٢١)

بابلو بيكاسو

(١٨٨١-١٩٧٣)

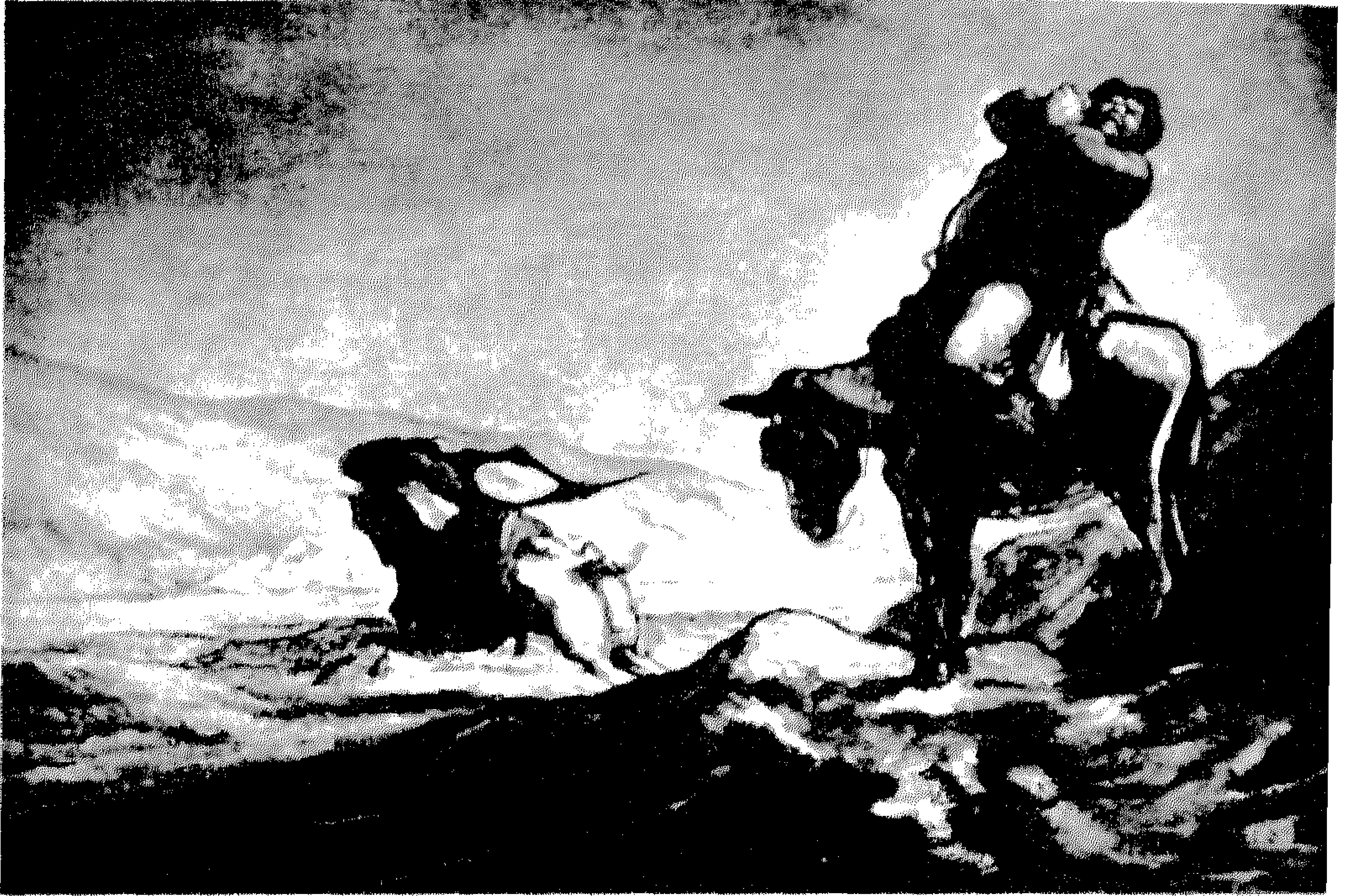
يصطف موسيقيو (بيكاسو) الثلاثة على نسقٍ واحد. لكنه يُداخل بين الكتل بحيث تختفي حدود الأشخاص في تكوين متحدٍ متماسك يبدد رتابة النسق. كما يجعل قلل الرؤوس تنحدر شيئاً فشيئاً في إيقاع متخافت.

وينكبّ (بيكاسو) على أجرام العازفين، فيوسعها تشذيباً وتبسيطاً وتسطيحاً، ليعيدها إلى أصولها الهندسية البسيطة: تلك هي الرؤوس وقد آلت إلى قبة كروية هنا، ومخروط قائم هناك، وآخر مائل. وانتهت الجذوع إلى أشباهٍ منحرفة ومضلعاتٍ لا نظام لها. فيما امتدت الأرجل كالقدد الخشبية المقطوعة على عجل.

ولم يرحم (بيكاسو) الكلب المقعي في الخلفية، فيحلل رأسه إلى نتوأين مثلثين فوق مضلعٍ ذي استطالتين. ويفتح الكلب فمه لينبح، وهيهات أن يسمح له (بيكاسو) بالنباح في حضرة الموسيقى.

لكن (بيكاسو) -لنزوةٍ ما- يستحضر وحشاً، كالثور، ذي قرن، لعله الشيطان الرجيم نفسه! فيأمره بالاستلقاء تحت الكراسي بعد أن يُفقده حجمه، فيضطجع الوحش، كظلٍ كئيبٍ ذي بعدين، يسترق السمع في صمت.

تطفر الأنغام الموسيقية من (نوطتها) لتنقل الإيقاع من ساحة السمع إلى ساحة



هنري دو مييه : دون كيشوت وسانكوبانزا

البصر. وتبدو العلامات التي ترمّز تلك الأنغام تلويناً متفرداً، وسط ايقاعات الخطوط المنكسرة التي تسيطر على التكوين، بزواياها الحادة والمنفرجة. فيما تخرق صلابةً تلك الخطوط منحنياتٌ ثلاثة خُصّ بها العازف الأوسط، في قلة رأسه ولحيته وقيثاره. واستجاب لها الوحش المستلقي، بقرنه الملتوي يُطل من خلف الأرجل. وقد انتظمت هذه المنحنيات شاقولياً، وسط اللوحة، لتمزج بين غنائية الخط المنحني وصرامة الخط المنكسر.

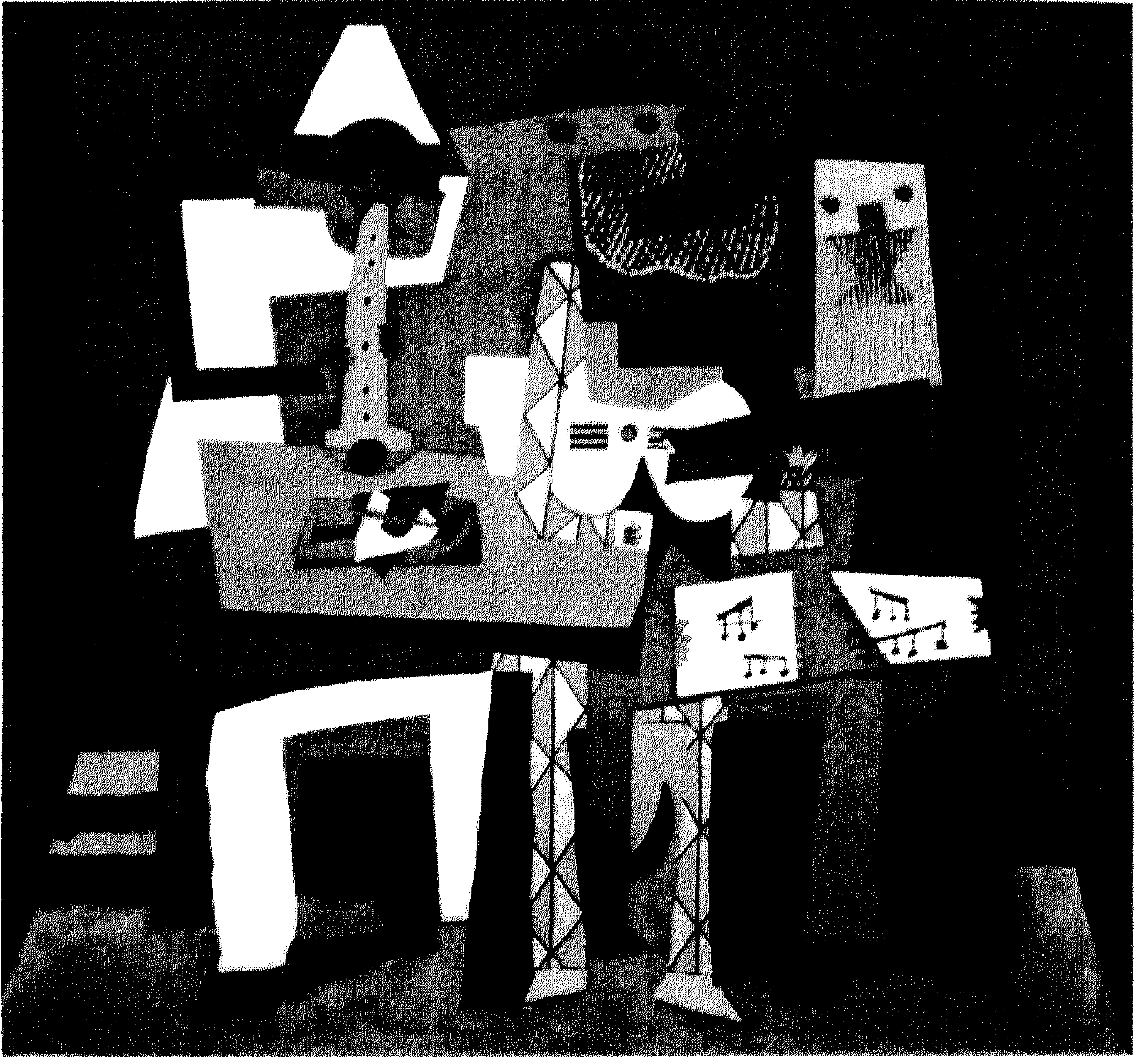
يهندس (بيكاسو) اللونَ ويوظفه عنصراً في التكوين. فيوزع الألوان على المضلعات غير المنتظمة، تتداخل وتتقاطع، وتتبادل الايقاعات المتباينة في تناغمٍ وتآلف لوني، لتسبغ على التكوين هارمونيةً يثريها الجدل البارع بين الجزء والكل.

ويتماسك التكوين بقوة تشد خيوط الحركة التي تملؤه بزخم شيّق، وتربط بين المساحات في تناسب متسق ومتوازن.

ويسعى الايقاع النسبي إلى إقصاء الرتابة من التكوين، فيقسم كلاً من وجوه الموسيقيين إلى مساحتين وفق نسبٍ متفاوتة $\frac{١}{٣}$ تقريباً ثم $\frac{١}{٤}$ ثم $\frac{١}{٥}$. كما يلعب بنسب الأرجل طولاً وعرضاً. وينفي ايقاعَ التوازي عن الآلات الموسيقية، فهي تتعاقب وفق تناسبٍ متدرجٍ هابط.

الخلفية واضحة المعالم، محددة بقوة، قوّة العقل المسكون بالهندسة. إلاّ أن التكوين يخترقها بزواياه الحادة ونتوءاته، ليبثّ فيها عدوى الحركة الحية، ويجعل منها متمماً وسنداً.

إن الهندسة، إذا تبسّط الطبيعة وتعيد بناءها هنا، فإنها تكسبها روحاً جديدة تفصح عن ثراءٍ موسيقي لا يُحدّ. ولا أظن أن أياً من موسيقيي العالم بقادر على عزف ما يماثل هذه الهارمونية الهندسية -اللونية البديعة.



بيكاسو : الموسيقيون الثلاثة

اللوحة الثالثة

التجريد الهندسي

تكوين ١٩٣٠

بيت موندريان

١٨٧٢ -١٩٤٤

يهجر (موندريان) الساحة الاجتماعية، ويعرّي لوحته من أي محتوى خارج إطار اللوحة وتقنيتها الفنية، ليجعل من القيم الشكلية المجردة غايةً في ذاتها.

إنه يعيد اكتشاف جماليات الخطوط المتعامدة والزاوية القائمة، ليقدم إسهاماً ثميناً في فن العمارة الحديث، يتمثل في البساطة، والأناقة غير المسرفة، والتوازن، والتناسق الرتيب. وهو يلغي البعد الثالث، ويزيل الإحساس بالعمق، ليبرز هارمونية مبتكرة يتراكب فيها وضوح المساحة ذات البعدين، وصرامة الخط، ونقاء اللون.

يُعرض الإيقاعُ الهندسي لديه عن غنائية الأقواس والمنحنيات، وعن الشاعرية الفرنسية، ليُنطق خطوطَه المتعامدة بروح جرمانية، كأنها تستشرف صلف العسكرية الألمانية تحت صليبها المعقوف: يميناً دُر، أماماً سر. فليس للنظام المنضم من زوايا حادة أو منفرجة. وهل سمع امرؤ بأن عريفاً في الجيش قد أمر يوماً بالاتجاه نحو نصف اليسار أو رُبع اليمين!

إن فن (موندريان) مسكون بموسيقى (المارش)، وبالرهبة المقبلة للمجمعات السكانية الضخمة التي تحقق الكتل فيها، كما تحقق منافذها، ايقاعاتٍ نسبوية وضع (نوطها) موندريان وأشياعه.

تتواءم، في لوحة موندريان (تكوين) ثلاثة ايقاعات:

ايقاع الزاوية القائمة، ذو الانضباط الحازم، تنظمه أنساقٌ أفقية وشاقولية لانشاز فيها. وايقاع المستطيلات ذات المساحات المتفاوتة، تتعاقب في صمت لوني وحركي. وتتباين النسب بينها لتضعف الاحساس بالرتابة.

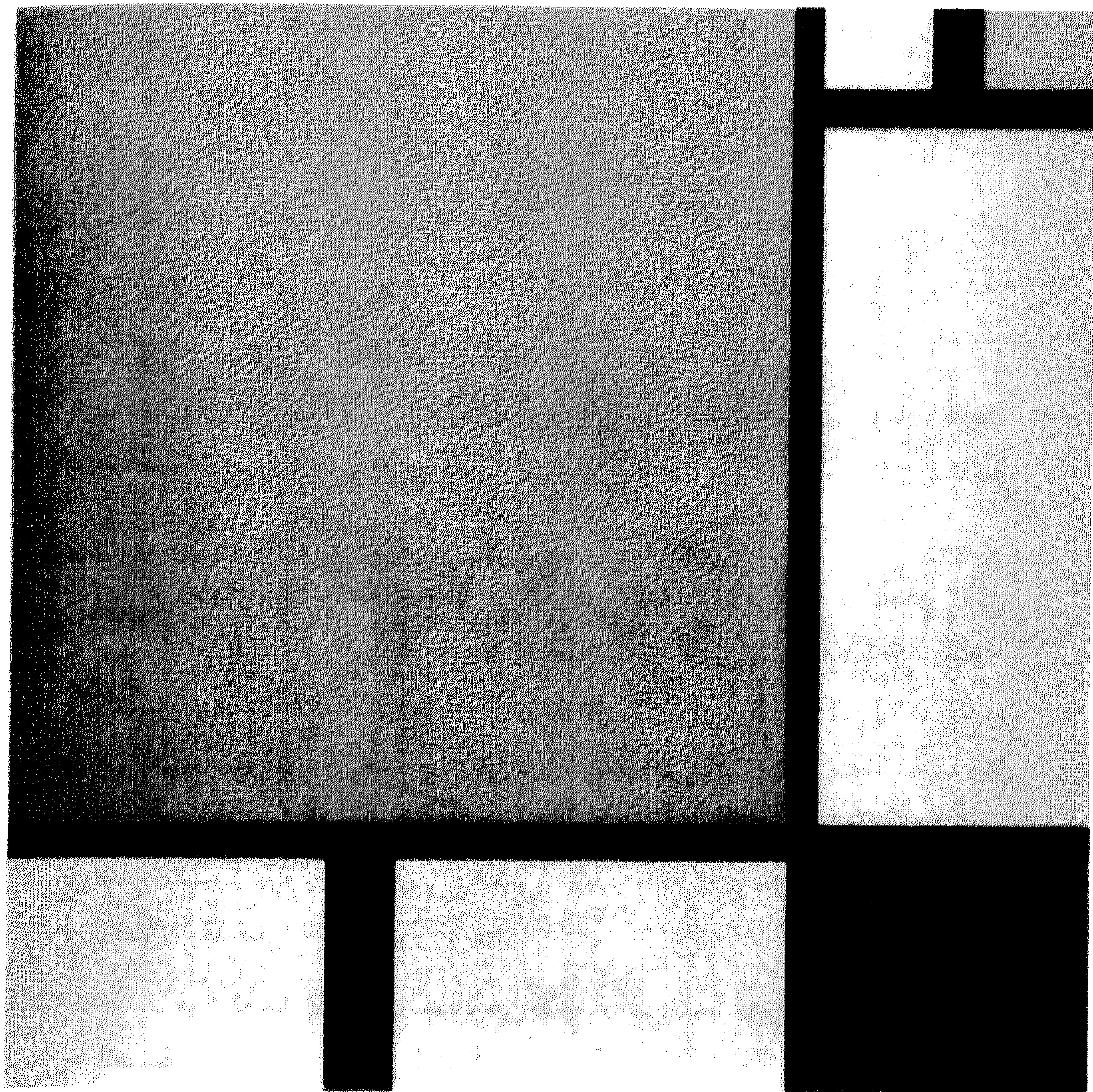
وايقاع لوني تتجاذب فيه ثلاثة ألوانٍ قزحية أطراف الحوار عبر رؤوس الزاويا القائمة. وتستلقي بينها مساحات رمادية مستطيلة، فتقطع عليها الحوار لتُبرز ايقاع التضاد بين اللون المشبع واللالون.

وتولّد هذه الايقاعات الثلاثة، بترابطها عبر التخوم السوداء، نبضاً منتظماً، رصين النغم، في السكون البارد للخطوط المستقيمة المتراكبة في فضاء الهندسة الاقليدية.

تتفق المستطيلات اليسارية في العرض، وتختلف في الطول لتحقق تناسباً وفق الثلاثية: (٥، ٧، ٦). وربما أراد (موندريان) أن يكسر الرتابة في المساقط الطبيعية لهذه الثلاثية، فجعل طول المستطيل الأوسط يزيد قليلاً عن (٧)، ليصير إلى عدد حقيقي، لا طبيعي، في حين تنتظم أطوال المستطيلات السفلية وفق التناسب (٤, ٤، ١٣، ٥, ١). وقد اختار (موندريان) أن يتوسطها العدد (١٣). وهو عدد مذموم لدى القاصي والداني، يتطيّر به المتطيرون. وكيف يكون الوسط مذموماً وقد قيل: خير الأمور الوسط.

فهل تعمد الفنان أن يسخر من الأوهام التي تنسب إلى العدد قوّة الفعل في الطبيعة، والتأثير في مصائر البشر؟

على أن ذلك العدد (١٣) الذي ألصق به الشؤم دون حق، يملك في ذاته، وفي تناسبه مع العدد (٥) -عرض المستطيل الأوسط- ايقاعاً جميلاً من شأنه أن يطرد الشؤم.



بيت موندريان : تكوين

وقد توحي المساحة الحمراء، التي تغطي معظم اللوحة، بالمربع، ولماذا لا يكون مربعاً وطالما كان المربع مثالاً للجمال والانتظام! إلاّ أن نزوة الايقاع النسبي أغرت (موندريان) بكسر ذلك الانتظام، فكانت النسبة بين بعدي تلك المساحة تساوي ١٤,٦ / ١٥,٣ ، وهي نسبة غريبة غير مألوفة. ولعل الفنان قد رمى إلى تجريب النسبة العشوائية ليقول أنْ ليس لنسبةٍ فضل على سواها، وليطلق للجمال العنان كي يبحث عن تجلياته في تلك النسب التي لم تعتدها أذواق الخاصة والعامة.

إن كل مستطيل يملك في ذاته قيمةً جمالية تتمثل في النسبة بين بعديه. لكن اجتماع المستطيلات بأنماط تتاليها، وبالنسب التي تحكمها، وبالتجاوب بين ألوانها، يولّد قيمة جماليةً تفوق قيمها المنفردة، ويشكل تآلفاً هندسياً متناغماً لم يُعرف من قبل.

ربما أوحت لوحة موندريان هذه بمخطط لمنزلٍ ذي باحة تحيط بها الغرف المستطيلة، أو بمسقطٍ لحي حديث تتناوب فيه الكتل السكنية والحدائق المستطيلة والشوارع المتعامدة، أو بواجهة لعمارة حديثة ذات نوافذ واسعة.... وقد تكشف أعماله الأخرى عن جماليات الدارات الكهربائية والإلكترونية[1]، والتصاميم الاقتصادية للمنشآت الكبيرة، وشبكات الطرق، وخطوط الاتصال، ومرتسمات المدن المنظّمة... الخ.

إنها ايقاعات العقل الفاعل والمنظم تستبق المسار الحضاري، وتضع بين يديه، مجاناً وحي هندستها المبتكرة.

---

(١) انظر لوحة موندريان Modern Art-43 Broadway Boogiewoogie1942

اللوحة الرابعة

حي بن يقظان

نعيم اسماعيل

(١٩٣٠ - ١٩٧٩)

يتخذ رأسي (حي) من مركز اللوحة مستقراً، تحيط به رموز الطبيعة في جزيرته المنعزلة التي عاش فيها ردحاً من الزمن وحيداً، سوى ما أنس به من عِشرة الظبية الرؤوم التي أرضعته[١]، ومن نجوى الطيور والزهور.

ويحقق رأس (حي)، في حركته المتصلة، تناظراً ذا مسحةٍ زخرفية تتجاوب والخلفية الزخرفية التي جرّدها الفنان من إيقاع التناظر، إلاّ قليلاً، كاسراً بذلك رتابة التناسب الزخرفي التقليدي. ثم لم يلبث أن خرق التناظر الهندسي، في المركز، بتلك الاستطالة في رأس (حي) والتي تنتهي بعنق الظبية ورأسها اللذين يميلان نحو اليسار.

وتليّن الخطوط المنحنية حول رأس (حي) من صلابة زواياه القائمة، لتعقد تناسباً موسيقي الوقع لا تعكره الزخرفة الهندسية بمربعاتها ومستطيلاها. ويشكل هذا التناسب بين القسوة واللين توازناً يقي اللوحة من شرك الغنائية المسرفة.

نسبة الرأس إلى مساحة اللوحة تقارب نسبة التُسع ($\frac{١}{٩}$). فهو لا يستولي على حيّز كبير منها. ولعل هذه النسبة تعكس توحّد (حي) في جزيرته، تغمره الطبيعة البكر من كل جانب.. وهو يبدو، في مركز الوحة، مندمجاً في تلك

(١) يولد (حي بن يقظان) - كما جاء في كتاب ابن طفيل الأندلسي - من رحْم الطبيعة، في جزيرة (الواق واق)، فتحنو عليه ظبية فقدت وليدها، فترضعه حتى يشتد عوده. وعندما يصبح رجلاً يستهويه التأمل العقلي ليبلغ، عبر تجربته الفكرية الذاتية، حقائق الوجود الكبرى.



نعيم اسماعيل : حي بن يقظان

الطبيعة، ومتميزاً عنها في الوقت عينه: إنه أليف كسواه من أحياء الجزيرة، وغريب بعينيه الواسعتين النافذتين، وبعقله الكبير الذي وصل به، في استقرائه وحدسه الخالصين، إلى حقائق الوجود.

يقترب الطائران من (حي)، وكأنهما يريدان أن يكلماه، وهو قادر على فهم لغة الطبيعة، لكنهما لا يتخذان وضعين متماثلين. فالفنان، بصنعته الحاذقة، يوحي إلى أحدهما أن يستدير فيعامد صاحبه، ليضيفا إلى التكوين تناسباً هندسياً لطيفاً.

وتنتصب الزهرة في الطرف الآخر لتحقق شيئاً من التوازن، فضلاً عن قيمتها الزخرفية والتعبيرية وتنظر الظبية إليها مباشرةً. وكأنما تقرأ فيها ما توحي به إلى (حي)، وهي التي تتصل به جسداً وروحاً.

المساحات اللونية مدروسة، تسيطر عليها الألوان الباردة التي تنشئ، بين الزرقة والخضرة، تناسباً يُسّر به البصر، فيفاجئها لون برتقالي حار، في أسفل اللوحة، كأنما يضيء أمام (حي) معراج المعرفة، ونسبة المساحة التي يشغلها هذا اللون نسبةٌ ضئيلة لا تتعدى ($\frac{١}{٣٦}$). فالطريق إلى معرفة حقائق الوجود طريق ضيقة صعبة المراس، يجهد العقل في ارتقائها درجةً تلو أخرى.

اللوحة الخامسة

نافذة على جنين

فؤاد أبو سعدى

(١٩٤٦)

فؤاد، الفنان المغترب منذ عقود، لم يغادر الوطن مختاراً، لكن هموم الوطن ما تزال حاضرة في وجدانه. وهو يطل من لوحته هذه على المأساة المروّعة التي شهدها مخيم (جنين) الفلسطيني على يد قوات الاحتلال الاسرائيلي.

رأس ينزف الدم منه ويغطي العنق... ولعله يرمق العالم الصامت صمتاً مريباً أمام هول الفاجعة.

نبتة، لا هوية لها، تصعد من أصيصها مشرئبة تبحث، شأن ذلك الوجه، عن النافذة والنافذة تهرب من وسط اللوحة إلى أطرافها، فهي ليست في متناول اليد، إنها بعيدة كالنسبة بين الحلم والواقع، أو كإطلالة الحرية، من منفاها البعيد، على ساحة المشهد المريع. إنها صغيرة إذا نُسبت إلى مساحة اللوحة، إذا تعادل ($\frac{1}{12}$) منها، فالضوء الذي يُلقى على (مجزرة جنين) هو ضوء شحيح قلق... وتلك النسبة العددية الصامتة تتعدى دورها الإيقاعي والتقني إلى المغزى التعبيري.

رأس الإنسان الفلسطيني لا يغطي مساحة واسعة من اللوحة. إنه لا يتجاوز (سُبعها) فهذا الرأس المدمى يبرز وحيداً، حاملاً وسم الفاجعة، من محيط مضطرب مشوش، مسكون بلون الرصاص. لم يعط الفنانُ إنسان اللوحة امتداداً أفقياً، فكأنما يخرج من تحت الأنقاض، أنقاض (مخيم جنين). وجعل عنقه



فؤاد أبو سعدى : نافذة على جنين

يتطاول، لتفصح النسبة بين الوجـه والعنق عن ذلك النزوع إلى النهـوض. إنه يتحدى الحطام وآلام الجراح، ويزدري العجز، فيشرئب كتلك النبتة، ليواصلا تطاولهما المطّرد، في ايقاعٍ صاعد من القرار الناضح بالمرارة والحزن، ليبلغا معاً تخوم النافذة القصية.

الفصل الثالث

في الشعر العربي

بين النصف والعُشر:

يلتقي إيقاع النسبة، في رحلته عبر فن الشعر، حكيم شعراء الجاهلية (زهير بن أبي سلمى)، فيسرّ إليه قوله:

لسان الفتى نصفٌ ونصف فؤاده   فلم يبق إلاّ صورة اللحم والدم

أجل، فالمرء بأصغريه: قلبه ولسانه. يترجم اللسان ما يعتمل في الفكر، ويشحنه القلب بالعاطفة، فإذا صحت النسبة بين اللسان والقلب صحّ الترجمان، وإذا فسدت فسد. وربّ امرئ وهب لساناً طليقاً، وقلباً أسود، فغُرّ به من غُر. ورب آخر قصر لسانه عن الافصاح عن نقاء سريرته، فظلمه لسانه.

وقد يعقد ايقاع النسبة (نصف) صفقةً مع شيطان من شياطين (عبقر)، فيوحي إلى الشاعر العباسي (بشار بن برد) بصورة بديعة يفتنّ فيها ذلك الايقاع:

فوا كبدا قد أنضج الشوق نصفها   ونصف على نار الصبابة ينضج[1]

ها هنا شطر من تلك الكبد الحرّى، قد شبت من حوله نار الشوق الجارف فأنضجته تواً، وثمة شطرٌ آخر ينضج متمهلاً على نار الوجد الهادئة، فلا تخمد

(١) انظر الاصبهاني، أبو الفرج: الأغاني ج ٣. دار إحياء التراث العربي. ص ١٨٠.

حتى يبلغ غايته. وبين الشطرين يتأرجح القلب جيئة وذهاباً، ما إن يقرّ هنا حتى تحرقه اللوعة هناك.

وللنسبة (نصف) صلة بالجدل: ألا يسكن الإنسانَ ضدان يتقاسمان نفسه، هذا يدعوها إلى الخير، وذاك يزيّن الشر لها، لكنهما، في مذهب (أبي العلاء) ممتزجان:

والخير والشر ممزوجان ما افترقا ... فكل شهدٍ عليه الصابُ مذرورُ

بيد أن الجدل كان ثقيلاً على (النعمان بن المنذر)، ملك الحيرة، فقسم أيامه مناصفةً: يوم سعدٍ ويوم بؤس. فمن جاءه في يوم سعده أكرمه ووصله. ومن أتاه يوم بؤسه قتله. وكان من سوء طالع (عبيد بن الأبرص) أن قصد (النعمان) في يوم بؤسه، فقتله[٢]، ولم يشفع له أنه كان من أصحاب (المجمهرات)، وهي من عيون الشعر الجاهلي بعد المعلقات، وهل لسيف الطغيان المسلّط أن يرأف بالفن، وإن انتحل ايقاع (النصف)! [١].

ومن سخرية ذلك الايقاع أنه دسّ في شعر (عبيد) ما يُنذر بمصيره، ولو انتبه (عبيد) إذاً لاجتنبه. فهو يقول، وقد طالت أيامه:

ولتأتين بعدي قرونٌ جمةٌ ... ترعى مخارم أيكةٍ ولَدودا
فالشمس طالعة وليل كاسف ... والنجم يجري أنحساً وسعودا
حتى يقال لمن تعرّق دهرَه ... يا ذا الزمانة هل رأيت عبيدا[٣]

لقد أودى بعبيدٍ ذلك الايقاعُ العابث، بنحسه وسعده، فهل أبقى على النعمان؟.. إن الظَلَمه يموتون أيضاً، ولن تشفع بهم أيّام سعدهم.

---

(١) انظر الاصبهاني، أبو الفرج: الأغاني ج ٣. دار إحياء التراث العربي. ص ١٨٠.

(٢) كان ذلك نحو سنة (٢٥) قبل الهجرة.

(٣) انظر: الجواهري، محمد مهدي: الجمهرة ج١. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٥. ص ٣٠٨. وتعرّق فلان العظم: أخذ ما عليه من اللحم نهشاً. الزمانة: الوهن والعاهة.

وربما شفعت بالمنذر، بعضَ الشفاعة، ملاحةُ زوجته (المتجرّدة)، وهي صاحبة (النصيف) الذي ألهم (النابغة الذبياني) داليّته العصماء. والنصيف هو ذلك الخمارُ الذي يستر ما يحسن أن يرى، أو يُري ما يحسن أن يستر. وقد اشتق - أغلب الظن- من إيقاع النصف -. ألا يُخفي الخمار نصفاً ويشفّ عن نصف، فأنت في شوقٍ إلى ما خفي، وفي لهفةٍ إلى ما شف. . . وكل خمارٍ إنما يستوحي من إيقاع (النصف) عذوبته، وإن سمح قليلاً فمال إلى الثلث، أو اشتط كثيراً فصار إلى الثلثين. . . سوى ذلك الذي يرين على الوجه كله فيمسي كفناً لا خماراً.

ولعلّ (المتجردة)، زوج النعمان، قد عبثت بذلك الايقاع فسقط النصيف عن وجهها، فغطّت وجهها بمعصمها، ليوقّع النابغة على إيقاعه ما أسرّ إليه شيطانه:

سقط النصيفُ ولم ترد إسقاطه ... فتناولته واتقتنا باليدِ
بمخضبٍ رخصٍ كأن بنانه ... عنمٌ على أغصانه لم يُعقدِ
وبفاحمٍ رَجِلٍ أثيثٍ نبتُه ... كالكرم مال على الدِّعام المُسند
نظرت إليك بحاجةٍ لم تقضها ... نظر السقيم إلى وجوه العوّد(1)

ولئن أساء نحس (النعمان) وسعده إلى النسبة (نصف) فبدت ايقاعاً للجور فإنها، في جوهرها، تمثل العدل لأنها قرين المساواة (النصف = النصف)، ولطالما طالبت النسوة بمساواتهن بالرجال ما دمن يشكلن نصف المجتمع. . لكن (ذات الخال) لا تعبأ بالمساواة وبالنسبة (نصف)، فهي تأبى أن تقاسم محبّها (العباس بن الأحنف) هواه، نصفاً إلى نصف. . وليتها فعلت. . بل إن (العباس) يهاودها في النسبة فيطلب أن تشاركه عُشر ما يعانيه من لواعج الحب فتمتنع، فلا يبقى له إلاّ التمني:

(1) انظر: ديوان النابغة ص ٢٧، الجمهرة للجواهري ص ٥٤٦. والعنم: نبات ذو ثمرٍ أحمر اللون. الرَّجْل: الشعر بين الجعد والسبط- الأثيث: الكثير.

ألا ليت ذاتَ الخـال تلقى من الهـوى   عشيرَ الذي ألقى فيلتئم الشَّعبُ[1]

فهل من الانصاف أن يكابد ذلك الشاعر الرقيق ما يكابده من العشق، فتبخل عليه (ذات الخال) بعُشر قسمته، ثم تطالب بعد ذلك بالمساواة الكاملة معه ومع سواه فتناصفهما الحقوق والواجبات! .

وليس سوى (أبي نواس) يأخذ بوتر (العباس بن الأحنف) من النساء، دون أن يستعطفهن، فهو في (دار الندامى المعطّلة)، وقد جلس وصحبه يقصفون، يتناول كأساً بديعة «حبتها بأنواع التصاوير فارس»، فيصب الخمرة فيها، ثم يشعشعها بالماء مثلجاً، دون أن يأبه لأصوات الصبايا الحسناوات يتأوهن ويستغثن في تلك التصاوير، وقد غمرهن الخمر والماء حتى قلل الرؤوس. . فيرفع (أبو نواس) كأسه، ويعجب مما يرى أيما عجب، فقد تقاسمت الخمرة والماء أجساد الصبايا في نسبةٍ صممها مبدع التصاوير الماكر وهو عالم بما يصمم، وانتظر (أبا نواس) دهراً ليقول فيها:

فللخمر ما زرّت عليه جيوبها   وللماء ما دارت عليه القلانسُ[2]

فإذا سمح أبو نواس للماء بأن يغمر الرؤوس، فهل يسمح له بأن يخالط الصدور وما دون الصدور. . ! حاشا لأبي نواس أن يرضى بذلك.

ومن الفجاجة – دون ريب – أن نعكّر على أبي نواس خلوته وصحبه، لنقول لهم إن نسبة الماء إلى الخمر، في تلك الكؤوس، إنما تعادل نسبة الرأس إلى ما بقي من الجسد، وهي تقارب (السُدس)، فلربما أعرض عنا أبو نواس قائلاً: مالنا ولنسبتكم تلك ثم مال إلى كأسه يترشف إيقاع تلك النسبة.

---

(١) انظر: الأغاني وج ١٦. ص ٣٤٤.

(٢) أبو نواس: ديوانه: دار صادر + دار بيروت. ١٩٦٢. ص ٣٦١.

وقد لا تصرّح النسبة بكنونها، نصفاً أو سدساً أو عشراً، فعمر بن أبي ربيعة، حين يصور نحوله، لا يقول بأن جُرمه يعادل ربع جرم بغلته، وهي رفيقته في مغامراته الليلية (*) وإنما يقول:

قليلٌ على ظهر المطيّة ظلُّه　　　سوى ما نفى عنه الرداء المحبّر(١)

والقلّة والكثرة لا وجود لهما في ذاتيهما، وإنما ثمة ما هو (أقل من كذا) و (أكثر من كذا). وإذ يصف (عمر) ظلّه بالقلة فإنه ينسب ذلك الظل (عن إدراك أو دون إدراك) إلى حجم الرجل المعتدل في مجتمع (ابن أبي ربيعة) وفي عصره. فالقلّة كالكثرة، إذاً، إنما هي نسبة مضمَرة.

وتصلح النسب الكمّية، في إضمارها، أدواتٍ للتعبير عن الحكمة، كما في بيت المتنبي:

فلا مجد في الدنيا لمن قلّ ماله　　　ولا مال في الدنيا لمن قلّ مجده

وفي هذه المعادلة بين المجد والمال، يكتشف المتنبي جدل المال في التاريخ الانساني، فهو يمجّد الوضيع ويضع المجيد، ويميل بكل ميزان عدل.

تناسب كمي كيفي

وقد تشف النسبة الكمية عن نسبة معنوية، فالرفعة المعنوية تُقرَن بالارتفاع المكاني لتكتسب بها أبعاداً ملموسة، ولطالما بلغ الشعراء بممدوحيهم عنان السماء أو طاولوها فخراً بأنسابهم، كقول (نابغة بني جعدة):

بلغنا السما مجداً وجوداً وسؤدداً　　　وإنّا لنرجو فوق ذلك مظهرا(٢)

(*) تتصح صويحبات عمر بأن يأتي على بغلته، وليس على مهر، إن أراد زيارتهن، أما السبب فينم عنه بيته:　　وليأتِ إن جاء على بغلةٍ　　إني أخاف المهر أن يصهلا

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار الفكر للجميع ودار الرأي العام.. ص ١٤.

(٢) القرشي: محمد بن أبي الخطاب جمهرة أشعار العرب. دار صادر. بيروت - ١٩٦٣. ص ٧٥.

فبلوغ السماء هو صورة مكانية، استعارها الشاعر من الطبيعة ليصف بها سمو السجايا الانسانية: المجد، الجود، السؤدد. . . وإذا كان بلوغ السماء ذروة الذرا في المكان، فإن ما يقابلها من الشمائل هو أرقاها لدى بني البشر، وتنطوي هذه وتلك على إدراك نسبي، فليس من قمة دون حضيض وسفح، وإليهما تُنسب القمة، وارفع شيم الرجال إنما تقاس بما دونها من صفات، ومنها الضعة والخسة.

ومن عادة الشعراء أن يُظهروا الاعتداد بما صاغوه من مدائح يتزلفون بها إلى السَّراة والأسياد، ويستنيلونهم جزيل العطاء، كما فعل (أبو تمام) حين مدح (أبا الحسن محمد بن الهيثم):

إليك أثرت من تحت التراقي ... قوافي تُستدرّ بلا عصاب
تصير بها وهادُ الأرض هضباً ... وأعلاماً وتثلم في الروابي [(١)]

فمن شأن الشعر أن يعيدتشكيل النسَب فيجعل من الضعة رفعةً، ويشقّ في الرفعة ثلماً لا يندمل. . وهنا يجد أبو تمام أيضاً، في نِسب الطبيعة، أدوات لتجسيم الصورة التي يرسمها، فيلعب بنسب المكان وهو يعني نسب الخصال الانسانية. ونراه يوظف تلك الاستعارات للتلويح بمقدرته على الرفع والخفض، وهو تلويح لا يروضه سوى اعطية جزيلة. ولولا إيقاع النسبة الذي يكبّر الصغير ويصغر الكبير، لصعب على (أبي تمام) وعلى سواه أن ينال عطاءً ما، ولضاعت مواهب المديح التي اعتاش بها كثرة من شعراء العربية وخطباؤها على امتداد العصور.

وكما يمسح المرقابُ فضاء المكان الثلاثي، طولاً وعرضاً وعمقاً، يفعل (أبو تمام)، فهو - في بيته السابق - يلقي ببصره رأسياً، فيوازن بين الوهدة والهضبة، ويكتشف النسبة الشاقولية، ثم يرتد به أفقياً، فيأتي ببيته هذا:

قد رأوه، وهو القريب، بعيداً ... ورأوه، وهو البعيد، قريبا [(٢)]

(١) ديوان أبي تمام. شرح وتعليق د. شاهين عطية. دار صعب- بيروت. ص ٥٤.
(٢) م. س ص ٢٩.

ويسبقه قوله :

غـربّتـه العلى على كـثـرة الأهل　　فـأضـحى في الأقـربين جنيـبـا

وفي البيت الأول مقارنة مكانية أخرى بين القريب والبعيد، واكتشافٌ للنسبة الأفقية. لكن هذه النسبة إنما تُستعار من المكان الموضوعي للتعبير عن نسبةٍ معنوية ذاتية، فالممدوح، على قربه من الأهل، بعيد عنهم في علوّ همته ورفعة شمائله، حتى ليبدو في سموّه غريباً عنهم. فإذا نأى . . . لبثت سجاياه حاضرة فيهم يستظلون بأجنحتها

ومما يؤسف له أن بيتي (أبي تمام) هذين قد جاءا في معرض المديح الذي أفنى فيه (أبو تمام) ثلثي موهبته العظيمة، وقد امتدح بهما القائد العباسي (أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري) الذي قمع دون شفقة ثورة (بابك الخرّمي) ذات الأبعاد الاجتماعية المعادية للإقطاع، في القرن الثالث الهجري.

وقد نسأل: لماذا يثير الإحساس بالقرب والبعد المكانيين- وهو انطباع خارجي- شعوراً داخلياً بالقرب والبعد، وهو فعل عاطفي ذاتي. ؟ ألا يرجع ذلك الاقتران إلى تأصل الايقاع النسبي في معطيات الحواس، وفي بنية الفكر، حيث قوانين الفكر امتداد وانعكاس لقوانين الطبيعة. . . وهل أدرك ذلك (أبو تمام) مرةً أخرى، حين انتقل بنا إلى حاسة اللمس فقرنها بشعور داخلي مقابل، وأطلق إيقاع (النسبة) يعقد حواراً بينهما :

أعـاذلتي مـا أخـشن الليل مـركـبـاً　　وأخـشن منه في الملمـات راكـبُـهْ

وتتبدى النقلة هنا من الخشونة التي تتقراها حاسة اللمس، إلى الشعور بالرهبة لدى راكب الليل، ثم إلى قيمة معنوية هي الجسارة التي استعار لوصفها صفة الخشونة الحسية ذاتها.

وما الخشونة إلاّ نسبة مضمرة، فليس من خشونة مطلقة، وإنما هي إحساس نسبي يقاس إلى ما هو أنعم، كما الجسارة تُدَرك حين تُنسب إلى الجبن أو إلى التردد.

وينطوي هذا البيت، في جانبه الفني، على ذلك التجاوب بين الحواس وبين المشاعر، وهو ملمحٌ سبق أبو تمام به، وبسواه، ارهاصات الرمزية في الشعر، بقرون عدة.

ويعيدنا (الطرّماح)، وهو الشاعر الفحل، إلى العصر الاسلامي - الأموي، وقد اعتزّ بمذهب الشراة الأزارقة، فنأى به عن (لذّة) التمرغ في عتبات الملوك، وكان له هذا البيت:

ملأتُ عليه الأرض حتى كأنها   من الضيق في عينيهِ كفّة حابلِ [1]

والنسبة تملك هنا أكثر من بعد، فما من ضيقٍ أو سعةٍ إلاّ في المستوي ذي البعدين، أو في الفضاء ذي الأبعاد الثلاثة. وفيهما استطاعت هيبة (الطرماح) أن تقلّص النسب المكانية حتى تضيق الأرض على غريمه، فكأنما يملك الشاعر قوة الفعل في الطبيعة ومقاليد نسبها فهو يأمرها فتطيع.. على أن المفارقة تكمن في أن الأرض تبدو للطرماح على حالها، فيما تبدو لغريمه، وقد امتلأ قلبه رهبةً، سجناً ضيّق الجدران لا حيلة للفرار منه، وهو اكتشافٌ لنسبية المكان، حينما يُرصد عبر منظور الذات الإنسانية.

وفي الحركة تناسب:

لا تتم حركة الكائن الحي دون تناسب وتظافر بين الأعضاء، وتوافق بين المفاصل والعضلات والأنسجة الأخرى. وأي خلل يطرأ على إيقاعاتها المركبة، يقود إلى إعاقة الحركة، أو تشويهها، وربما أثار الضحك، أو انتهى بأذى ما.. وإذ

(١) الأغاني: ج ١٢، ص ٤٠ وكِفة الصائد: حبالته أي مصيدته.

يحكم التناسبُ الحركة فإنه يمنحها الجمال، وهو على درجات. . فثمة من الكائنات الحية، كالغزال والهرة، ما يملك في تكوينه اتساقاً حركياً يبدو لنا لطيفاً مرهفاً، إذا قيس إلى سواه. وبين بني الإنسان من يخبط في مشيته كالدواب، ومن يضبط خطاه فتتسق وفق إيقاعٍ محبب. ومشية المرأة هي شاهد على ذلك، وتعد مثالاً للرقة في القيم الجمالية الإنسانية، فكيف إذا كانت مشيتها الهوينى! يقول الأعشى:

غـرّاء فـرعـاء مـصـقـول عـوارضـهـا   تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحِلِ[1]

وليس الهوينى سوى تناسب متأنٍ بطيء الوقع، فيه تتهادى المرأة في دلٍّ وعُجب فتأسر قلب المبصر، فتسري عدواه إلى الأعشى. . أليس في (الهوينى) سحرٌ خفيٌ يتخطى الحواس فيدرك بالشعور!

ومن المدهش أن الأعشى لا يتلمس جمال (الهوينى) فحسب، وإنما يضيف إليه صورةً بصرية أخرى تمنحه أبعاداً (حركيّة) قد يعجز المبصر عن تشكيلها، فتبدو تلك الغراء الفرعاء كالحفي رقّت قدمُه، ينقّل خطوه في الدرب الموحلة، في تؤده ووهن.

ويدرك الشاعر الاسلامي (القطامي)، بحسه العفوي، ما للتناسب من قيمة جمالية في حركة النوق:

يمشين رهواً فـلا الأعـجـاز خـاذلةٌ   ولا الصدور على الأعجاز تتكل[2]

والرهو، كالهوينى، هو لفظ تختصر فيه جملةٌ من الحركات المتناسبة ذات الإيقاع البطيء أو المعتدل. لكن (القطامي) لا يقنعه الاختزال - على جماله-، وكيف للشعر أن يكون شعراً إذا غابت ظلال الكلمات. والصورة التي يرسمها (القطامي) تذكّر بالتوازن الذي يتوخاه المصورون التشكيليون بين الكتل في تكوين

---

(١) ديوان الأعشى. دار الكاتب العربي، بيروت ط/ ١/ ١٩٦٨. ص ١٤٥. والوجي: من حفي أو رقت قدمه.

(٢) الأغاني: ج ٢٤. ص ٢٠.

اللوحة. لكنه ليس بالتوازن الجمالي الساكن، إنه التوازن في الحركة، يضبطه التناسب ويضفي عليه جماليته: هاهنا العجز لا يخذل الصدر إذ يستند إليه، والصدر ناهض يملك من الدفع ما يغنيه عن العجز. ويشفّ هذا التماسك الموقَّع في البنية عن تصميمٍ رفيع اكتشفه ذلك (القطامي) الموهوب في باديته، قد يستدعي إلى الذاكرة تصاميم (دوفنشي) الآلية المبتكرة في مطلع عصر النهضة الأوربي.

ومن سوء حظ (القطامي) أنه وصف النوق بهذه الصورة البديعة، فقد قيل: لو أنه وصف بها المرأة لكان أشعر الناس.. أليس في هذا ظلم للقطامي، بل لسفن الصحراء التي يدين لها الإنسان بفضل عظيم لا يقلّ عن فضل الكلب والحصان.

وليس كل تهادٍ أو تؤدةٍ في المشي رهواً أو هوينى، وربما أثار الإملال لا الجمال، لكنه قد يبعثُ على الضحك أيضاً. وللضحك أو المضحك قيمته الجمالية. ألا يشيع المضحك المتعة في النفس!.

ها هي ذي عصبة من العابثين، أصحاب الشاعر العباسي (اسماعيل بن عمر)، قد خرجت للتو من حانتها، وقد لعبت الخمرة بالرؤوس، فإذا الأجسام مفككة العرى، وإذا الأرجل تضرب عشواء ذات الشمال وذات اليمين:

نُسقى طِلاءً لعمرانٍ يعتّقه	يمشي الأصحاء منه كالمجانينِ
يُزِلُّ أقدامنا من بعد صحتها	كأنها ثقلاً يُقلعن من طين
نمشي وأرجلنا مطوية شللاً	مشي الإوز التي تأتي من الصين
أو مشي عميان ديرٍ لا دليل لهم	سوى العصيّ إلى يوم السعانين[2]

إنها الحركة طليقة قد ألقت مفاتيحها، وفقدت ذلك التناسب الذي يحفظ اتزانها، أو لنقل إنها أعادت تشكيل التناسب الحركي الذي يوافق حريتها، وقد خرق المألوف دون أذى، فأثار الضحك.

(١) الأغاني: ج١١ ص ٣٦٦، والطلاء: الخمر.

وإذا عقد الأقدمون راية الشعر لامرئ القيس، فلعلهم قد تأملوا ملياً في بيته الرائع الذي يصف فيه حصانه وصفاً يتخطى كل وصف:

مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً   كجلمود صخر حطّه السيل من علِ

وهل في مقدور جواد أن يحقق فعلاً تلك الصورة الخارقة التي رسمها امرؤ القيس لجواده، وقد بلغ غاية الإعجاز في تناسب حركاته وتظافر عضلاته.. ليس ذلك فحسب، بل إنه، في أعاجيبه، يمارس (الجدل) قبل أن يكتشفه (هيغل) بدهرٍ طويل، فيجمع الكر الى الفر، والإقبال إلى الإدبار، في اللحظة عينها.. وهو، إذ يتحد بفارسه، ينقل عدوى الجدل إليه، فيحدس هذا الفارس موهبة جواده، ويهتدي إلى الكلمة التي اختُزِل فيها ذلك الجدل: كلمة (معاً).

زمان المكان:

للمكان ثلاثة أبعاد تحدسها حواسنا. فتلك العلبة، مثلاً، تملك في وجودها الفراغي طولاً وعرضاً عمقاً. وللوجود الكوني، في منظور آينشتاين، بُعد رابع هو الزمن، أثبت أنه مرتبط بالمكان، لا يستقل عنه، خلافاً لآراء (نيوتن)، فليس في نظرية (النسبية) من زمانٍ مطلق، أي أن لكل جرمٍ أو منظومة كونية زمانها المرتبط بها وبطابع حركتها وبسرعتها.

هذا الارتباط الوثيق بين المكان والزمان، الذي بدا غريباً وثقيلاً على الأذهان، مطلع القرن العشرين، قد سبق إليه الفن وبشّر به.. ومن شعراء العربية من حدس عمق الصلة بين الزمان والمكان حين قارب بينهما، فوصف الفعل المكاني بالتواتر الزمني، أو نسب هذا إلى ذاك. فوجود الإنسان ولواعجه النفسية وتفكيره يمتزج فيها جميعاً البعد الزماني بالبعد المكاني. وفي الأحلام تتراكب الأبعاد وتتداخل الأمكنة بالأزمنة، فيحضر القديم إلى ساحة الحلم، وتتآثر الصور العتيقة والجديدة. هذا (أبو تمام) يستعير للزمان أبعاداً مكانية فيقول:

بيومٍ كطول الدهر في عرض مثله   ووجدي من هذا وذلك أطول

ومن العجب أن يرى (أبو تمام) في الزمن (فضاءً ذا بعدين)، فهو لا يسير خطياً شأنه في الكون المحسوس، وإنما يتحرك على صفحةٍ مستوية. ! وفي هذه الإضافة البُعدية، يتخطى الفن حدود العلم.

ومن الطريف أن كثرةً من فيزيائيي عصرنا تقول بأن للوجود الكوني أبعاداً مكانية تزيد عن الأبعاد الثلاثة المألوفة، وقد تصل إلى سبعة، وهي أبعاد ملتفة لسبب ما يجعلنا- نحن الذين ألفنا المكان الثلاثي- عاجزين عن إدراكها. لكن أحداً من العلماء لم يقل، حتى الآن، قولة (أبي تمام) ببعدين للزمن.[1]

على أن (أبا تمام) لم يكن وحيداً في مقالته، وقد سبقنا أستاذنا (عبد الكريم اليافي) إلى تقصي شواهد في الشعر العربي للتعبير عن الزمان بأوصاف وأبعادٍ مكانية، كقول (حندج بن جندح المري) يصف ليله في (صول):[2]

في ليل صولٍ تناهى العرض والطول كأنما ليله بالليل موصول
لا فارق الصبح كفي إن ظفرت به وإن بدت غرّة منه وتحجيل

كما يكتشف الاستاذ (اليافي)، في مساق الهجاء (الكاريكاتيري) صورةً أخرى لفعلين «يجريان في زمن واحد يصدران عن شخص واحد في مكانين مختلفين»:[3]

لك أنفٌ يا بن حربٍ أنفت منه الأنوف
أنت بالدار تصلّي وهو بالبيت يطوفُ

ونضيف أن هذا التواقت الزمني لفعلين متباعدين ينشآن عن الشخص ذاته، يوحي بما يسمى (الفعل البُعدي) أو (الشبحي)، الذي اكتشف أواخر القرن

---

(١) سوى اقتراح حديث للعالم الفيزيائي (ستيڤن هوكنغ)، الذي يضيف بعداً آخر للزمن. إلاّ أن هذا البعد ليس واقعياً بل تخيلياً، فهو يقاس بالأعداد التخيلية من قبيل $2i$ - $3i$ - حيث $i = \sqrt{-1}$

(٢) انظر : اليافي ، عبد الكريم . دراسات فنية في الأدب العربي، جامعة دمشق ١٩٦٣ . ص ٢٠٦

(٣) م. س: ص ٢٠٧.

العشرين. وهو ظاهرة بالغة الغرابة في فيزياء هذا العصر، حيث يظهر الفعل أو التأثير آنياً عن بعد، وكأنما يتخطى حد السرعة القصوى للتأثر في الكون (سرعة الضوء في الخلاء)[1]، وفق ما تقول به نظرية (النسبية).

وهكذا نرى، مرةً أخرى، كيف يسبق الفنُ العلمَ ويوحي به، بل ويلعب بالأبعاد المكانية- الزمانية، غير مكترث للدقة العلمية... وفي حين يتملكنا الإعجاب بمثل هذا اللعب، يعترينا الاستغراب من المقولات والمكتشفات العلمية المقابلة، كذلك (الفعل الشبحي)، ولعل العلم يغبط الفن حين يراه مطلق السراح لا تضبطه أحكام المنطق الوقور، أو قوانين العلم الصارمة.

ومن نافل القول أن تستخدم أبعاد المكان لرسم صورة مكانية. لكن (المتنبي)، في وصفه الأسدَ الذي صرعه (بدر بن عمار)، أراد أن يصور اللحظة التي تسبق انقضاض الأسد على غريمه، فاهتدى إلى التناسب الحركي بين بعدي المكان: العرض والطول، ورصد إيقاع النسبة بينهما كيف تزداد اطراداً بازدياد غيظ الأسد وتحفزه للوثوب:

ما زال يجمع نفسه في زوره   حتى حسبت العرض منه الطولا

فالمتنبي يلجأ هنا إلى إثارة إيقاع رياضي مألوف، هو النسبة بين العرض والطول في المستطيل، وليس إلى التشبيه والاستعارة المعتادين، ليصور ذلك المشهد الملحمي الذي تقصر عن تصويره المفردات العادية.

وبين معركة (بدر بن عمار) والأسد قرب طبريا، وجلسة (البحتري) قرب بركة (المتوكل)، مسافةٌ هي البعد بين البطولة والترف، بين روعة الملحمة المخيفة، والجمال المتنعم في رياض القصور.. لكن إيقاع النسبة يقرّب المسافة بينهما. وفي حين يوظف (المتنبي) بعدي المستوي (الطول والعرض) في إبراز الصورة التي يرسمها، يسبر (البحتري) البعد الثالث: العُمق. وكيف للعمق أن يُدرك دون نسبة، يقول:

---

(١) سرعة الضوء في الخلاء تساوي ثلاثمئة ألف كيلو متر في الثانية.

لا يبلغ السمكُ المحصور غايتها   لبعد ما بين قاصيها ودانيها[1]

فنسبة القاصي إلى الداني ، هي التي تولد الانطباع بذلك العمق، وهو انطباع بخل به البحتري على السمك إذ أضفاه على الإنسان، فجعل السمك يضرب في تيه البركة فلا يبلغ أقصاها، فيفقد بذلك الإحساس بالعمق وربما الإحساس بالأبعاد المكانية ذاتها .

وليس العمق، في الواقع، سوى ارتفاعٍ مقلوب، وكلاهما نسبي، فالأعلى والأسفل لا معنى لهما إلاّ إذا نسبا إلى جرمٍ، كالأرض مثلاً، وإلى كائنٍ يدب عليها كالإنسان. فإذا نظر (البحتري) إلى الأسفل ليسبر عمق بحيرة (المتوكل)، فما الذي يمنع (أشجع) من أن ينظر إلى الأعلى متقصياً علوّ قصر (الرشيد):

قصرٌ، سقوف المزن دون سقوفه   فيه لأعلام الهدى أعلام[2]

ولم يقل (أشجع) أن قصر الرشيد شاهق، ولم يشبهه بالقلعة أو بالجبل، وإنما نسب سقوفه إلى سقوف السحاب، وترك لخيالنا أن يتتبع ذلك الارتفاع .

ولكن سقوف السحاب لا تشفي خيال (المتنبي)، فهو ، في وصفه سورَ (مرعش)، يوسع النسبة بين نهايته، فيضرب أصله عميقاً في الأرض، ويشق بأعاليه دارات الكواكب:

فأضحت كأن السور من فوق بدئه   إلى الأرض قد شقّ الكواكبَ والتربا[3]

وليس على المتنبي من جناح، فالمبالغة كانت وما تزال شيمة من شيم الشعر العربي في مديحه وفخره ورثائه. ألم يقل (علي بن الجهم) في وصف قصر الهاروني قرب (سامراء):

---

(١) انظر المقدسي، أنيس: امراء الشعر في العصر العباسي ص ٢٧٣ .
(٢) الأغاني ج ١٨ . ص ٢٣٣
(٣) ديوان المتنبي . المكتبة الثقافية . بيروت ص ٢٢٧ .

وقـبــة ملك كــأن النجـوم　　　تصــغي إليــهــا بأســرارها
تخـرّ الوفـود لهـا سـجّـداً　　　إذا مـــا تجلّت لأبصـــارها
وفـوّارة ثأرها في السـمــاء　　　فليــست تقـصّــر عن ثارها
تـردّ علـى المزن مــا أنزلت　　　إلى الأرض من صـوب مـدرارها[1]

وقد تكون القبة عالية حقاً، ومياه الفوّارة بعيدة المدى، لكن جائزة الخليفة، وهي الماثلة دوماً أمام بصر الشاعر تغري شيطان شعره، فيضاعف العلوّ أضعافاً، ويبعد مرمى الفوارة أبعاداً، ويستدعي ملكات الكناية والاستعارة كي ترسم صورة بديعة تجيز الجائزة... وهكذا تتدخل المآرب لتضخم النِسَب دون حسيب، لكنها لا تستطيع أن تنتهك التناسب أو تخل بالطابع النسبي للأحكام، فليس ثمة من عالٍ ومنخفض في الواقع، وإنما (أعلى من) و (أخفض من). وعندما نصف بنية ما بأنها مرتفعة فإنما ننسبها، (ودون أن نعي ذلك بالضرورة)، إلى معيارٍ موضوعي (أو ذاتي) مألوف في هذا العصر أو ذاك، وهو عرضة للتغير في عصر آخر.. فلو بُعث (علي بن الجهم) في يومنا هذا، كيف يرى قبة الهاروني إذا ما نسبت إلى ناطحة سحابٍ كمركز التجارة العالمية في نيويورك.! قبل انهيارها المريع الذي جعل قاصيها دانيها.. وإلى من يتوجه الشاعر عندئذٍ بمديحه، أو برثائه؟.

بُعد نفسي

تمرّ ساعات السرور عجلى، أو هكذا نتوهم، فيما يدب الزمن بطيئاً في الشدّة أو الحزن.. تلك هي حال النابغة الذبياني، وقد استلقى على الحشيّة يستعجل النوم فتؤرقه الهموم وتشدّ عنان الزمن، فلا يجد سوى خيال (أميمة) معيناً على ليله الطويل:

كليني لهمٍ يا أمـيـمــة ناصب　　　وليلٍ أقــاسيــه بطيء الكواكب
تطاول حــتى قلت ليس بمنقضٍ　　　وليس الذي يرعى النجــوم بآيب

(1) الأغاني ج ١٠. ص ٢٣٣

إنها النفس الإنسانية القلقة، تعاورتها الهموم فأخلّت بالنِسب السوية، فإذا الزمن مديد تكاد كواكبه لا تسير، كأنما مسها أسى الإنسان فسرت عدواه إليها.

وتطلب تلك النفس إلى (أميمة) أن تتركها في عنائها، لكنها تعلم علم اليقين أن أميمة لن تدعها وحيدة. ومتى تخلت المرأة عن رجلها في العسر، سوى من أنكرتها الانوثة ومن ذا الذي يعيد إلى الزمن اتساقه سوى المرأة.

ولعل النابغة يصغي قليلاً إلى مواساة (أميمة) فترتد الروح إلى كواكبه، ويرجع إلى النسب الزمنية ايقاعها السوي.

لكن همّ (النابغة) الفردي لا يقاس إلى الهم الجماعي الذي كابده أهل (البصرة) في نكبتهم حين استباحها الزنج في ثورتهم سنة (٢٥٧) للهجرة. وأنّى لأميمة أن تعيد إلى الزمن ايقاعه وقد تضاعف الهمُّ ألوفاً:

دخلوها كأنهم قطع الليـ ـل إذا راح مدلهمُّ الظلام
صبحوهم فكابد القوم منهم طول يومٍ كأنه ألف عام

وفي الشاهدين: حال النابغة وحال البصريين، يستطيل الزمن في بعده النفسي، فيما يبقى المكان ساكناً.. بيد أن النفس قادرة على أن تلعب بالمكان والزمان معاً، وأن تقلب النسب السوية فيهما، بل وتمزج بين النسب المكانية والنسب الزمانية. ألم يفعل ذلك (الدمستق)، قائد الروم في موقعة (مرعش)، وقد وصف المتنبي حاله في إقباله وادباره، فقال مخاطباً سيف الدولة:

أتى مرعشاً يستقرب البعد مقبلاً وأدبر إذ أقبلت يستبعد القربا

ففي الطريق إلى الحرب يبدو المكانُ البعيد قريباً في الزمن النفسي، يختزله الأمل بالنصر، فإذا حلّت الهزيمة، انقلبت النسبة بين الزمان والمكان، فبدا القريب بعيداً على من طلب النجاة..

ومن أروع ما قيل في جدل الزمان عبر منظوره النفسي، بيتا (متمم بن نويره اليربوعي) في رثاء أخيه مالك الذي قتل في صدر الإسلام:

وكنّا كندمــاني جُـذيمة حـقـبـةً ... من الدهر حتى قيل لن يتصدعا
فلمـا تفـرقنا كـأني ومـالكاً ... لطول اجتماعٍ لم نبت ليلةً معاً[1]

فالإلفة وطول العشرة توهم بالتأبد، فيتوارى الزمان حتى تكاد المشاعر لا تدركه. فإذا حدث الصدع ذهب بالسكرة وبدا ما سلف من الزمن، على طوله، لحظةً عابرة.

هكذا يبدو الزمن في الذكرى أيضاً، فحافظة المرء المستعادة تختزل النسب الزمنية بالغ الاختزال، فتقارب بين الأحداث دون أن تخلّ بترتيبها وبنسبها.. إنها عبقرية الذاكرة التي استطاعت أن تختصر في بضعة أبيات ليلةً كاملةً عاشها (جران العَوْد) في نعيم لا يُستعاد:

حملنَ جران العَـوْد ثم وضعنه ... بعلياء في أرجائها الجنُّ تعزفُ
وقلنَ: تمتع ليلةَ البأس هذه ... فإنك مرجومٌ غداً أو مسيّفُ
وأحرزن مني كل حُجرة مئزرٍ ... لهنّ، وطاح النوفليُّ المزخرف
فبتنا قعوداً والقلوب كأنها ... قطاً شُرّع الأشراك مما تُخوّف
علينا الندى طوراً، وطوراً يرشنا ... رذاذٌ سرى من آخر الليل أو طفُ
ومـا أبنَ حتى قلن: ياليت أننا ... ترابٌ، وليت الأرض بالناس تخسفَ[2]

---

(١) جمهرة أشعار العرب ص ٢٦٥ وندمانا جديمة هما: مالك وعقيل من بني القين، كانا ينادمان جذيمة الأبرش ملك الحيرة ثم قتلهما

(٢) الجمهرة للجواهري. ص ٧٣٢. وجران العود هو عامر بن الحارث النميري. من شعراء الجاهلية.

ولمتمم بن نويرة بيت بديع آخر في رثاء مالك، يقرّب فيه بين سجيتين متباعدتين: الحياء والشجاعة:

فتىً كان أحيا من فتاةٍ حيّيةٍ وأشجع من ليثٍ إذا ما تمنعا

إنها الموازنة بين الأضداد التي تنسب غاية الحياء إلى منتهى الشجاعة، وكل منهما، في موضعه وأوانه، معيار خلقي. فيتحاور المعياران حوار الأضداد المتناغم، مندمجين في تلك الشخصية الباهرة.

ولم ينسب (متمم) الشجاعة إلى الجبن أو إلى التردد، فليس في هذا شعر، وإنما إلى الحياء، وهي صفة محببة لا تفضل الشجاعة في موضع الشجاعة، لكنها تفضلها في موضع الحياء.

وقد تنطوي (موازنة الأضداد) على الحكم، فابن الرومي يقدّم النرجس على الورد. لكنه، وهو الشاعر، يوازن بين قرينيهما: العيون والخدود، ويترك لنا أن نحكم على النسبة بين النرجس والورد:

أين العيون من الخدود نفاسةً ورياسةً لولا القياسُ الفاسدُ[1]

والقياس هنا، صح أو فسد، هو حكم يستند إلى نسبة. فالنرجس كالعين، جميل في ذاته والورد كالخدّ بديع. لكن الفساد قائم في القياس، وليس في حدّيه، أي في النسبة التي تفضّل هذا على ذاك. وفي هذا البيت يكتشف ابن الرومي أن النسبة بين جميلين قد لا تكون جميلة، فللنسبة في ذاتها قيمة مستقلة عن حديها.

ثم إن ابن الرومي يعرض، من خلال تلك الموازنة، آلية منطقية أخرى، ربما اكتسبها من ثقافة عصره، هي الحكم على صحة قضية ما بمقارنتها بقضية أخرى تكافئها. فإذا صح أن العيون أنفس من الخدود، وهو ما لا يختلف فيه الذوّاقة، صح الحكم على النسبة بين شبيهيهما: النرجس والورد.

---

(١) ديوان ابن الرومي. شرح أحمد حسن بسج. ج ١ . دار الكتب العلمية بيروت ١٩٩٤ . ص ٤١٣ .

وإذا كانت النسبة بين جميلين قبيحة أحياناً، فهل تكون النسبة بين قبيحين جميلة؟ ولكي يصدق زعمٌ كهذا، يحتاج الشعر إلى موهبةٍ لا تقلّ عن موهبة ابن الرومي، ولعلنا نجدها عند (صريع الغواني). على أن بيته التالي بعيد كل البعد عن الغواني وصرعاها، فهو في الهجاء. يقول:

قَبُحت مناظرهم فحين خبَرتُهم حسنت مناظرهم لقبح المَخبَر

فمناظرهم قبيحة كطباعهم، لكن نسبة المنظر إلى الطبع تبدو نسبةً حسنة.. وهكذا تملك النسبة، مرة أخرى، قيمة مستقلة عن حديها.

وسرّ صنعة الهجاء هنا، لا يكمن في وصف (مسلمٍ) غرماءَه بالقبح في منظرهم ومخبرهم، فذلك لا يعدو الشتيمة، وإنما في كشفه الساخر عن النسبة الحسنة بين القبيحين، وفيها يفصح الفن عن بعض خفاياه.. كما يشفّ هذا الشاهد عن جدل القبح والجمال عبر النسبة، فقبح المنظر ينقلب إلى ضده إذا نُسب إلى المخبر.

وكما لعب صريع الغواني (مسلم بن الوليد) بالأضداد، فعل تلميذه (أبو تمام)، فأقام إزاء ناظريه مثالين مشخّصين متعارضين: أحدهما هو(أبو الحسن محمد بن الهيثم)، وتتمثل فيه الشجاعة والسخاء، والآخر هو (أبو صالح بن يزداذ الكاتب)، وفيه يتجسد الحسد والجبن والبخل. ثم نسب هذا إلى ذاك فبدا البون، عبر الطباق، شاسعاً، وأصبح الهجاء أمرّ والمديح أبلغ:

حسودٌ قصّرت كفّاه عنه وكفّك للطعان وللضرابِ
ويحسب ما يفيد بلا عطاءٍ وتعطي ما يفيد بلا حسابِ
ويغدو يستثيبُ بلا نوالٍ وأنت فقد تنيل بلا ثوابِ (١)

وربما سبقه إلى هذه (الموازنة بين الأضداد) آخرون، كربيعة الرقي، الذي

(١) ديوان أبي تمام. ص ٥٣.

عاش في العصر العباسي الأول. فهو يجمع في قصيدة واحدة بين مدح (يزيد بن حاتم المهلبي) وهجاء (يزيد بن أُسيد السُّلَمي)، وتُسعفه موهبته على الجمع بين النقيضين، المديح والهجاء، في كل بيت. ومن حسن حظه أن للرجلين الاسم ذاته، مما يضيف إلى المشهد مفارقةً طريفة:

لشتان ما بين اليزيدين في الندى ... يزيد سُلَيم والأغرّ ابن حاتم

فهمُّ الفتى الأزدي إتلاف ماله ... وهم الفتى القيسي جمع الدراهم

فلا يحسب التمتام أني هجوته ... ولكنني فضلت أهل المكارم[1]

ولعل البيت الأخير هو الأقسى على (الفتى السلمي)، وفيه يخلع الشاعر عن أبياته صفة الهجاء، أو يدّعي ذلك، ليقول أن كل ما فعله هو الموازنة، أي نسبة السمات إلى السمات فانتهى، بعد التفحص والمقارنة، إلى التفضيل، وهو إدراكٌ للنسبة.. لكن هذا التفضيل انطوى على ما هو أمرّ من الهجاء الصريح، لأنه تفضيلٌ لأهل المكارم، فالشاعر لم يبحْ إلاّ (ببسط) النسبة، وهو ما يخصّ الفتى الأزدي. وعلى الفتى السلمي أن يدرك (المقام) بنفسه.

وللنسبة ايقاعها اللوني

للون بهجة، فكيف إذا نسبت الألوان بعضها إلى بعض. ولطالما سمعنا ملائكة (اوغست كونت)[2] يقلن: هذا البنفسجي (يروح) إلى الأصفر، وذاك الرمادي (يروح) إلى الكُحلي، أي يتناسب ويتوافق معه.. فاللون (يَعذُب) حين يقاس إلى سواه، ويكتسب (هارمونية) شيّقة إذا أضيف إليه بعض درجاته أو درجات لون آخر.

---

(١) الأغاني ج ١٦. ص ٢٥٤. والأزد اليمنيون هم قوم المهلبي. والتمتام لقب ليزيد السُّلَمي.

(٢) اوغست كونت: الفيلسوف الوضعي الفرنسي (١٧٩٨ - ١٨٥٧) نشد ديانةً انسانية خالصة تكون ملائكتها النسوة من أمهات وأخوات وزوجات وبنات.

ألم يكتشف (ابن الرومي) تلك الهارمونية وهو يتأمل منظر الغمام الساحر في يومٍ خريفي:

وقد نشرت أيدي الجنوب مطارفاً   على الجوِّ دُكناً والحواشي على الأرض
يطرّزها قوس السحاب بأخضرٍ   على أحمرٍ في أصفرٍ إثر مبيّض [1]

ولم يدعنا (ابن الرومي) نتأمل في تناسب الألوان وتوافقها في سكونٍ ممتع، وإنما أدخل حركةً بهيجةً إلى الصورة هي التطريز الذي يضمّ الألوان بعضها إلى بعض في وشي متناغم، ثم دعا أعيننا إلى تتبعٍ حي لتلك الهارمونية.

ثم يصعد بنا إلى (مقامٍ) إيقاعي آخر، حين يستدعي المرأة إلى صورته، فإذا بمتتالية السحب الملوّنة تصير إلى غلالةٍ مصبغة يتخطر فيها سربٌ من النسوة الفاتنات:

كأذيال خَودٍ أقبلت في غلالةٍ   مصبّغة والبعض أقصر من بعض

وهو يثري القيمة الجمالية اللونية بتناسب إيقاعي ثالث، يتبدى في ذلك التفاوت بين أذيال الحسان طولاً وقِصراً، مما ينفي الرتابة ويسبغ على الصورة مزيداً من الحركة الحيّة.

وإذا عُدَّ (الذهبي) لوناً، وكذلك (الدُري)، فإن حواراً شيقاً بينهما سوف يدخل في هذا الباب، يفصح عنه هذا البيت لابن الرومي أيضاً:

ريحانهم ذهبٌ على دُررٍ   وشرابهم درٌّ على ذهبِ

فالريحان يتوّج بالذهب الدرَّ، فيجيب الشراب بنثر الدرّ على الذهب. وليس غير ندامى (ابن الرومي) أولئك يميزون هذا الدرّ على ذهب الشراب، عن ذاك الذهب على در الريحان، ثم يحكمون: أي النسبتين أكثر امتاعاً.

---

(١) ديوانه ج ٢ ص٢٩٧.

لندع ذاك لتلك العصابة من السمّار في قرنها الثالث، ولنعرّج على (البحتري) وقد جلس قبالة حائطٍ في إيوان كسرى يتفرس دهشاً في ما يشاهد من تصاوير لمعركة (انطاكية) بين الفرس والروم، فإذ بأصابعه تمتد لتتقرى في ارتيابٍ أشخاص ذلك المشهد الحي... ولا يشغل ضجيجُ المعركة (البحتريَّ) عن تأمل ذلك التناسب الذي تنمّ عنه أداة النسبة (على) بين الأخضر والأصفر في ثوب (كسرى انو شروان):

والمنايا مواثلٌ وانو شروان يزجي الصفوف تحت الدرفسِ
في اخضرارٍ من اللباس على أصـ ـفر يختال في صبيغة ورس

لكن البحتري- وهو الشاعر المطبوع- لا يطمئن إلى ذلك الاقتران الساكن بين اللونين فيأمر أحدهما، أو كليهما، أو يومي إلى الثوب أن يتخطر مختالاً بينهما، فإذا التناسب الصامت قد أصبح، ناطقاً مليئاً بالحياة.

وقد لا تبلغ موهبة (ابن المعتز) موهبة سابقَيْه، لكنه، في نِعَم الإمارة لا شغل له، عدا التسرّي، سوى أن يتمشى في جنان القصور، فيعجب بالورد والنرجس، ويستلطف الشقيق والريحان، وقد تسعفه قريحته فيقول في البنفسج:

ولازَوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حُمر اليواقيت
كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

وفي هذا الوصف ينسب الشاعرُ الزرقةَ إلى خلفيّةٍ حمراء لعلها لون الشقيق الكثيف، فيقرنها بالتناسب بين حجرين كريمين هما اللازورد والياقوت. لكنه لا يأنس إلى هذه الصورة الضوئية الفاترة، وإن امتلكت إيقاعاً نسبياً، فيُجري الحركة والحياة فيها، إذ ينقل إليها النار وقد شبت فوشّت

الزرقةُ أوائلها، وصبغت الحُمرة حواشيها . . وكأنما انبعثت فيها القوة الحيّة للنار الكونية (اللوغوس) التي تتخلل الطبيعة منذ أن أوقدها (هيرقليط) [١].

وشتان ما بين (ابن المعتز) و (بشار). ألم يسخر الثاني من جدّ الأول مر السخرية، بل ويقضّ مضجعه في بيتين كانا سبيله إلى الجلاد:

بني أميّة هبّوا طال نومكم إن الخليفةَ يعقوب بن داوود
ضاعت خلافتكم يا قوم فالتمسوا خليفة الله بين الزِقِّ والعود[٢]

على أن إيقاع التناسب اللوني يصل الوشائج بين الضدين. وما كان لبشارٍ أن يرافق (ابن المعتز) في نزهته بين الرياض الملوّنه. وكيف له أن ينافس ابن المعتز المبصر في تأمل التوافق والتضاد اللوني، وهو الذي فقد نعمة البصر. ! فأولى به أن يشحذ حافظته السمعية، وينيرها ببصيرته الوقّادة، لا ليصف التناسب المترف في حدائق القصور، وإنما ليُنزل جام غضبه على البخيل الذي أوقف على رأس ماله حرساً من العلل العصية:

وللبخيل على أمواله عللٌ زرق العيون عليها أوجه سود[٣]

ولم يصف (بشار) تلك العلل بصفاتها، وإنما قام بتشخيصها وتلوينها. . ولك أيها القارئ الكريم أن تتخيل ذلك الحرس، وقد نسبت فيه زرقة العيون إلى سواد الوجوه، . وفيهما ما فيهما من شحٍّ ولؤمٍ مزعومين، هل يقدر درهم واحدٌ تساوره النزوات على أن يُفلت من قبضتيهما.

---

(١) هيرقليط (نحو ٥٤٤-٤٨٣ق.م) فيلسوف يوناني، من أبرز الجدليين الاغريق، كان يرى أن النار هي أصل الوجود، وفي حركتها الجياشة، توقدها وخمودها، يتمثل القانون الشامل (اللوغوس) الذي يحكم الكون.

(٢) ديوان بشار بن برد. الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٦. ج١ ص ٤٠ + ج٣ ص ٩١. والخليفة هو المهدي ويعقوب وزيره.

(٣) الأغاني ج ٣. ص ١٩٥.

ونستدرك فنقول لمن خصهم الله بزرقة العيون أو بالبشرة الداكنة، أن يهونوا على أنفسهم وعلى (بشّار)، فالعبرة ليست في هذا اللون أو ذاك، وإنما في النسبة بينهما... ألم يقل ديك الجن مشبباً:

لم تبلُ عينُك أبيضاً في أسودٍ جمع الجمالَ كوجهها في شعرها[1]

فذلك السواد هو هذا السواد، لكنه في موقعه عند (بشار) غيره في موقعه عند (ديك الجن). والسرُّ في النسبة.

القيم الجمالية:

وللأستاذ (اليافي)، من جديد، فضل في تناول القيم الجمالية وتجليها في الشعر العربي، ونحن، إذ نسترشد بها في هذا الموضع، نضيف إليها ما يخص النسبة والتناسب. وقد اختزل (اليافي) القيم التسع التي أتى بها المفكر الفرنسي (شارل لالو) إلى أربع فحسب، هي الجمال والرقة والروعة والضحك. وهو يرى أن «الشعر الرقيق شعر صاف متسلسل فيه غضارة وعليه طلاوة، لا عنت فيه كأنه جاء عفو الخاطر وطوع البديهة، يغلب الطبع فيه على كل شيء».

فيما يرى الروعة جمالاً مفرطاً «مع احتفاظه بالإمتاع، إلاّ أنه إمتاع محفوف بالهيبة والجلال متصلٌ بالرهبة والقلق، إنه يثير الإعجاب العميق ويبلغ حد الإدهاش والإخافة، ويوحي بالنبل والسمو».

أما الجمال فإنه «موضوع امتاعٍ نزيه خالص» وهو يتحقق «في الشعر حين يطابق لفظه معناه دون زيادة ولا نقصان، وحين توافق الفكرة الشكل على حد تعبير الفيلسوف الألماني هيغل»[2] كما في أغلب الشعر الجاهلي.

ويبقى (الضحك) الذي نفرد له ركناً خاصاً، لنتأمل في ثالوث: الرقة

---

(١) ديوان ديك الجن – حققه عبد المعين الملوحي. دمشق. ص ٥٤.

(٢) اليافي.. دراسات فنيه.. ص ١٩-٣٨.

والجمال والروعة فنرى أن ليس للرقة من معنى دون أن يُنسب إلى الجمال، وليس للروعة من قيمةٍ إلاّ إذا قيس إلى الرقة والجمال كليهما. فإذا عددنا الجمال وسطاً بين الرقة والروعة، فهل للوسط من وجود دون الطرفين، وتكون دورة الجدل قد اكتملت، فكل من القيم الثلاث إنما يحوز معناه ومعالمه حين ينسب إلى القيمتين الأخريين.

لقد أدرك شعراء العربية تلك القيم الجمالية إدراكاً عفوياً وما زوا بينها، ووصفوا الجميل والرقيق والرائع بما يلائمه من لفظ وصورة، واكتشفوا إيقاع النسبة ووظفوه في التصوير.. فهذا (الأعشى) يرسم للجمال الأنثوي صورةً بصرية استعار مفرداتها من تأليف مخزونه السمعي وإدراكه العقلي المؤلّف على التناسب:

بقوامها الحَسَن الذي ... جمع المدادةَ والجهاره
وتميُّل النشوان يرفل في البَقيرة والإزاره
وبجيدِ مغزلةٍ إلى ... وجهٍ تزيّنه النضاره
وغدائرٍ سودٍ على ... كفلٍ تزينه الوثارة[1]

والمدادة والجهارة صفتان جميلتان في المرأة، لكنهما نسبيتان، فإذا اشتطتا فتجاوزتا معيار الاعتدال انقلب الجمال إلى ضده... والجيد، على حسنه، يزداد حسناً إذا نُسب إلى وجهٍ نضر. وقد لا يُجتلى جمال الجدائل السود إلاّ عبر النسبة، فإذا طالت حتى لامست الكفل الوثير، فإن الأعشى يرضي بتلك النسبة أذواق المبصرين من معاصريه. لكنه - أغلب الظن- لن يرضي، بوثارة الكفل خاصة، مصممي الأزياء وعارضاته في عصرنا. فمعايير النسب ذاتها معايير نسبية.

وقد لا تبدو النسب واضحة المعالم في ما يرسمه الشاعر من صورة جميلة، فتغيب أدوات النسبة: إلى، على، لـ. خلف معالم المثال الذي تكاملت فيه معايير الجمال كالذي صورّه (عمر بن أبي ربيعة):

(١) ديوان الأعشى.. ص ٧٧. والبقيرة: الثوب.

مجدولة الخلق، لم توضع مناكبُها ... ملء العناق، ألوفٌ، جيبها عطِر
هيفاءُ لفاءُ، مصقولٌ عوارضُها ... تكاد من ثِقل الأرداف تنكسرُ
تنكلُّ عن واضح الأنياب متسقٍ ... عذب المقبَّل، مصقول، له أشَر[1]

لكن كل معيار ليس سوى تجسيد لنسبةٍ أو عدة نسب مضمرةَ، كل منها وسطٌ بين طرفين أحدهما مفرط في القلّة والآخر مفرط في الكثرة، شأن الهيف، وجمال المبسم . . . ويتأثر المعيار بالخصائص الثقافية وتقاليد البيئة الاجتماعية وطابع العصر. فليست هيفاء الحجاز كهيفاء الصين، وليست هذه أو تلك كهيفاء أوروبا الشمالية.

وإذا كانت السمنة في البيئة العجفاء تبدو ترفاً تنعم به نساء السراة والأثرياء فتجعله معلماً للجمال، فهل يبدو كذلك في بيئةٍ أخرى؟.

لنترك ذلك المعلم إلى (ابن أبي ربيعة)، يتدارك ما ناء به القوام فكاد ينقصف، وهو النطاسي الخبير في صنعته، ولننقّل القلم- إن استطاع- بين سطور (ابن وكيع) المرهفة، وهو يصف (الصعتري) مزاوجاً بين حاستي الشم والبصر:

صعتري أدق من أرجل النمل ... وأذكى من نفحة الزعفران
كسطورٍ كُسين نقطاً وشكلاً ... من يدي كاتب ظريف البنان

إنها لوحة موشاة يحار فيها البصر وهو يتتبع خطا النمل ويضيع في تلك النمنمة التي يخطّها بنان ظريف فيكسوها من النقط والشكل إيقاعاً بالغ الرقة، يتجاوب مع النفح الذكي فما تدري الحاستان أي الأثرين أرهف.

وفي حين يتقصى (ابن وكيع) الرقة في أطارف النبات، يستجليها (ديك الجن) في المرأة:

رقّ حتى حسبته ورق الور ... د جنيّاً يرفّ بين الرياح

(1) ديوان عمر . . . ص ٢٧ . وتنكلّ: تضحك.

فكيف إذا دخلت الماء؟ . . ثم كيف إذا خرجت منه :

ورد الماء ثم راح وقد أصد ره الماء في غلالة راح[1]

وبين ورق الورد ترف به الريح وغلالة الخمر تشفّ عن لمحات الحسن، تتخطر الرقة وقد تناهت. فهل من رقة بعد.

بيد أن (ابن الرومي) لا يطربه جمال القسمات ورقتها فحسب، وإنما يَنشد الرقة في عذوبة الصوت. ومن ذا الذي بلغ ما بلغه ابن الرومي في وصف وحيد المغنية:

مدّ في شأو صوتها نَفَس كافٍ كأنفاس عاشقيها مديدُ
وأرقّ الدلال والغنج منه وبراه الشجا فكاد يبيد
فتراه يموت طوراً، ويحيا مستلَذ بسيطهُ والنشيد
فيه وشيٌ وفيه حليٌ من النغم مصوغٌ يختال فيه القصيد

ألا يذكرّ هذا الوصف بصوت (فيروز) الذي يرهف فيخفت حتى يكاد يبيد، ثم يحيا طلقاً متألقاً، فيختال بين الحروف وقد وشّته الألوان البهيجة وحليت به الأنغام.

وإذا صعب أن نصف شعر (أبي تمام) بالرقة، فإن أبا تمام قد أدرك ما للرقة من قيمةٍ جمالية في الشعر، فهو يقول في مدح (خالد بن يزيد الشيباني):

أذكرتَنا الملك المضلّل في الهوى والأعشيين وطَرْفَةً ولبيدا
حلّوا بها عقد النسيب ونمنموا من وشيها رجزاً بها وقصيدا[2]

ومثلما بحثت (الرقةُ) عن شاعرها طلبته (الروعة). وكيف لنا أن نصف بغير

---

(١) ديوان ديك الجن. . ص ٣٢.

(٢) ديوان أبي تمام. ص ٧٩: والملك المضلل: هو الوليد بن يزيد، الخليفة الأموي. والأعشيان هما أعشى قيس وأعشى باهلة وكلاهما جاهلي.

الروعة صورة جواد (امرئ القيس) وهو منفلت الزمام كالصخرة الصلدة الهائلة زعزعها السيل فانحطت من شرفها، واندفعت في المجرى اندفاعاً مخيفاً لا سبيل إلى إيقافه.

مكرٍ، مفرٍ، مقبل، مدبر معاً   كجلمود صخرٍ حطّه السيل من علِ

ألا يشعر المرء، أمام هذه الصورة، بالرهبة الممتعة لمرأى الحصان وقد تلبّسه ايقاع السيل الجارف، فأفصح عن سرّ الروعة.

وفي الروعة إثارة وإدهاش لا تهيجهما قيمةٌ جمالية أخرى، كمشاعر الربّان وقد تناوشته الأمواج الوثابة فهو يصارعها، كأبطال الملاحم، بكل جلدٍ وقوّة.. أو كإحساس القائد مشرفاً على جيشه اللجب، فإذا روعة الحشد ونظامه وبريق أسلحته تشيع العزّة والهيبة في جنانه:

خميسٌ بشرق الأرض والغرب زحفه   وفي اذن الجوزاء منه زمازمُ[1]

أو كليلةٍ عاصفةٍ يجلجل فيها الرعد وتشق الظلمة بروقها، فتستثير خيال الشاعر، فيرى، (كأبي القاسم الشابي)، في هديرها المخيف الصاخب، نشيداً ذا ألغاز:

رتّل الرعد نشيداً   رددته الكائنات
مثل صوت الحق إن صا   ح بأعماق الحياة

* *

يتهادى بضجيجٍ   في خلايا الأوديه
مثلَ جبارِ بني الجن   بأقصى الهاوية[2]

---

(١) المتنبي، ديوانه. ص ٣٨٧.

(٢) انظر: شرارة، عبد اللطيف: الشابي، دار صادر. بيروت ١٩٦١. ص ١٨٥

هجاء نسبوي:

الضحك، هو القيمة الجمالية الرابعة. . ولئن قام الجمال على توليف ممتع لتناسبات ألفها الذوق، فإن من الضحك ما يثيره التصدع في التناسب أو التشوه، دون إلحاق أذى يقلب الملهاة إلى مأساة. . . وليس لذلك النشاز من معنى دون إدراك التناسب الجمالي ثم موازنته بنقيضه.

ولكم لعب الهجّاؤون بالنسب الإنسانية فأخلّوا بها طولاً وقصراً، أو كبراً وصغراً. ورأوا في انحراف الخلقة عن الحال السوية خفضاً لصاحبها.

١ - خلل في نسب الوجه

وكان (ابن الرومي) استاذاً في هذا الفن، ومن مشهور أهاجيه تلك الموازنة الطريفة بين (عمرو) و (الكلب):

وجهك يا عمرو فيه طولُ ... وفي وجوه الكلاب طولُ

والمفارقة في هذا البيت تتبدى في مقارنة الطول المفرط في وجه الإنسان بالطول المعتدل في وجه الكلب، إذ ليس من السائغ أن يكون للكلب وجه مدوّر مثلاً. فابن الرومي لا ينسب الخلل في الخلقة الإنسانية إلى كمال تلك الخلقة، وإنما إلى كمال خلقة الحيوان، فيرى الخلل في ذاك والكمال في هذا متفقين. ويترك للقارئ أو السامع أن يستخلص الحكم.

وهو إذ يمسك عن الافصاح في البدء، لا يلبث أن يكبر الكلب عن التشبه بعمرو:

فالكلب وافٍ وفيك غدرٌ ... ففيك عن قدره سفول
وقد يُحامي عن المواشي ... وما تحامي ولا تصول

فليس لدى (عمرو) من خصال الكلاب سوى طول الوجه، فقد أخرجه (ابن الرومي) من عشير الكلاب بعد أن نفاه من جماعة الآدميين.

وفي هجائه (دبساً)[1] المؤذن ، يلعب (بن الرومي) بنسبةٍ أخرى هي نسبة الأنف إلى الوجه :

إن كـــــان أنـفُـك هـكـذا   فـــالفـــيلُ عندك أفطسُ

ثم يجلسه على الطريق لينكر عليه جلوسه :

وإذا جـلـسـتَ عـلـى الـطـريـق   ولا أرى لـــك تجـــلـــسُ

فيقسمه بعد ذاك شطرين : هو وأنفه ، حتى يتوهم المارة أنهم إزاء جليسين فيلقون عليهما التحية ، فكيف يردانها :

قـــيل الســـلام عليكمـــا   فـــتـــرد أنت ويخـــرس

ويطيل (ابن الرومي) لحيّة مهجوه طولاً مفرطاً ، حتى يُظنّ أنها مخلاة ، وكفى بها ايحاءً :

إن تَطل لحـــيـــةٌ عليك وتعـــرض   فـالمخـالي مـعـروفـةٌ للحـمـيـر

لكن (ابن الرومي) يبخل عليها بالشعير ، فهي دون المخلاة إذاً :

علّق الله في عـــذاريك مـــخـــلاةً   ولكنهـــا بغـــيـــر شـــعـــيـــر

ثم ينسبها إلى ذقن الكوسج ، وهو خفيف اللحية الذي لا ينبت الشعر على عارضيه ، وإنما على ذقنه ، فيراه ، وقد اطمأن قلبه وشكر ربه على نعمته :

أيمـا كـــوسجٍ يراهـا فـــيلقـى   ربهُ بعـدها صـحـيح الضـمـيـر

ثم يجعل من تلك اللحية ، التي تخطت معايير اللحى ، فرجةً للناس :

لحـيـةٌ أهـملت فـسـالت وفـاضت   فـإليـهـا يشـيـر كلُّ مـشـيـر

ليس ذلك فحسب وإنما :

مـــا رأتهـــا عين امـــرئٍ مـــا رآها   قـطّ إلاّ أهـلَّ بـالـتـكـبـــيـــر

---

(١) ديوانه : ج ٢ . ص ٢٠٦ .

فبماذا تذكّر؟ :

روعــةٌ تســتــخــفــه، لم يرعــهــا — من رأى وجــــه منكرٍ ونكيـــــر

ومثل تلك اللحية المروِّعة تستوجب النصح :

فــاتقِ الله ذا الجــلال، وغــيِّــر — منكراً فــيك، ممكن التــغــيــيــر
أو فــقــصِّــر منهــا فــحــسبك منهــا — نصف شــبــرٍ عــلامــة التــذكــيــر

أجل . . فمعيار اللحية المعتدلة، كما يراها ابن الرومي في عصره، هو نصف شبر ، وإليه تُنسب اللحى، وكفى به علامة تميز الذكر عن الأنثى، وما يتخطى ذلك الشبر إنما هو افراط وتفريط منكرين.

وقد سبق ابنَ الرومي شاعرٌ آخر أقل موهبة منه وأقذع لساناً، هو (حمَّاد عجرد) الذي عاصر (بشار بن برد) وجرؤ على هجوه. . . وجاء في (الأغاني)[1] أنه كان لحماد صديق يدعى (حفص بن أبي وزّة) «وكان حفص مرمياً بالزندقة، وكان أعمش أفطس أغضف مقبح الوجه. فاجتمعوا يوماً على شراب وجعلوا يتحدثون ويتناشدون ، فأخذ حفص بن أبي وزة يطعن على مرقّش ويعيب شعره ويلحّنه فقال له حمّاد :

لقد كان في عينيك يا حفص شاغلٌ — وأنف كثِيل العَوْد عما تتبّعُ
تتبعُ لحناً في كلام مرقشٍ — ووجهك مبنيٌّ على اللّحن أجمع
فأذناك إقواءٌ وأنفك مكْفأٌ — وعيناك إيطاءٌ فأنت المرقع[2]

---

(١) الأغاني ج ٢٤. ص ٣٤٧ ومرقّش شاعر جاهلي. هو أحد المرقشين: الأكبر (عمرو بن مالك) والأصغر (ربيعة بن سفيان).

(٢) الثيل أو الثّيل: عضو الجمل، العَوْد: الجمل المسن، الاقواء: اختلاف حركة الروي. الإكفاء: هو أن يخالف الشاعر بين قوافيه. الإيطاء: اعادة كلمة الروي لفظاً ومعنى وهو عيب. واللحن في الشعر خروجٌ عن استقامته وفصاحته.

والطريف في هذا الوصف أن الشاعر يرسم صورةً بصريّةً لإيقاع سمعي، ويقارن بين الخلل في نِسَب الصورة البصرية والخلل في النغم الشعري المسموع، وهذه المقارنة تعطي المضحك في هذه الحاسّة بُعداً في حاسةٍ أخرى. فالحواس تتجاوب في إدراك المضحك كما تتجاوب في تحسس الجميل.

ولعل وجه (الحطيئة) لا يقل خللاً عن وجه (حَفصٍ) صديق (حمّاد)، لكن الحطيئة كان عارفاً به قانعاً، ومثلما هجا سواه مُرَّ الهجاء لم يستثنِ نفسه. وتلك مأثرةٌ لم يجترحها غيرُه:

أبت شفتاي اليوم إلا تكلما ... بهُجرٍ، فما أدري لمن أنا قائله
أرى لي وجهاً شوّهَ الله خلقه ... فقُبح من وجهٍ وقُبّح حامله

وليس الشَوَه سوى انحراف في النسب الجمالية عن معاييرها المألوفة..

وهل نظر (شاتم الدهر)- من (عبد القيس)- في وجه (الحطيئة) حين أراد شتم الدهر:

لما رأيت الدهرَ وعراً سبيله ... وأبدى لنا وجهاً أزبَّ مُجدّعا
وجبهة قردٍ كالشراك ضئيلة ... وأنفاً، ولوّى بالعثانين أخدَعا[1]
ذكرت الكرام الذاهبين أولي الندى ... وقلت لعمروٍ والحسام: ألادعا

لقد شخّص (شاتم الدهر) دهره، وجعل من وعورته وجهاً أخطأه التناسب، فظهرت له سحنة قرد، وكفى به شاهداً على قبح الدهر.. وقد اتخذ الشاعر من القبح المشخص معياراً للحكم على سوء الدهر، وكأنما اتفق الشر والقبح كما اتفق الخير والجمال.. فهل (لشاتم الدهر) هذا نسَبٌ بأفلاطون الذي ربط بين الخير والجمال والحق في أقانيم عالمه المثالي.

---

(١) انظر: المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران. تحقيق عائشة عبد الرحمن. دار المعارف. ص ٤٢٨ والأزب: كثير شعر الوجه والأذنين. العثانين جمع عُثنون: اللحيه. الأخدعَ، مفرد أخدعين. وهما عرقان في صفحتي العنق قد خفيا، والشراك: النعل.

ولهذه الصورة التي يرسمها الشاعر، على شُوهتها، محاسن تبدو في ذلك الانتقال من المعاناة المعنوية إلى المعاناة الحسيّة الجمالية. فلو قُدِّر لك أيها القارئ الكريم أن تُحبس دهراً لا ترى فيه سوى وجه قرد، فإنك سوف تدرك، دون شك، ما كابده (شاتم الدهر) من جور دهره.

على أن (شاتم الدهر) كان، لحسن حظنا، إنساناً، فلو كان شاعراً من القِرَدة، أفيشبِّه وجه الدهر بوجه القرد، أم يتلاعب بنسب القرد ليبدو إنساناً فيشتمه.

٢ - وخلل في التناسب بين الأعضاء

وفي لغة الضاد، كما في سواها، ألفاظ تصف الذين يخلّون بالنسب المعتدلة للشكل الإنساني. فهذا قزم وذاك عملاق. أما (الحبركى) فهو، أغلب الظن حكَر على العربية، وخبرهُ عند الخنساء:

معاذ الله ينكحني حَبركى قصير الشبر من جُشَمَ بن بكر (١)

ولم يكن ذلك الحبركى سوى الشاعر الجاهلي (دريد بن الصمة)، وقد تقدَّم إلى الخنساء طالباً يدها فردّته، وربما رأت أن تنتقصه لتعلل رفضها... فانتبهت إلى خلل في النسبة بين ظهره القصير وساقيه الطويلتين، وتلك هي صفة الحبركى. وهل من امرأةٍ صالحة تقترن بحبركى؟ فكيف إذا أضيف إليه قصر الشبر، أي تقارب الخطو!.. ولم يكن أمام (دريد) بعد هذه (البهدلة) إلا أن يرجع خالي الوفاض، سوى ما وصمته به الخنساء من شَوَهٍ في التناسب ما زال موثّقاً حتى يومنا.

وقد يكون (الحبركى) أهون شراً من (الوزواز).. والوزواز هو الكثير التحرك والنزوان فإذا اقترن بقصر القوائم، خلافاً لدريد، وبالفجور أيضاً، ارتسمت صورة ساخرة مضحكة للفرزدق، رسمها صاحبه اللدود (جرير):

لقد ولدت أم الفرزدق فاجراً وجاءت بوزوازٍ قصير القوائم (٢)

(١) ديوان الخنساء: دار الأندلس. بيروت ط٦ ١٩٦٩. ص ٨٠.

(٢) ديوان جرير: دار صادر + دار بيروت. ١٩٦٤ ص ٤٥٩.

وانحراف نسب الجسم الإنساني عن المعايير المعتدلة كان ، منذ القدم، مدعاةً للهزء وتذكر الرواية كيف سخر الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان من (كُثيّر عزَّة) لضآلة جسمه فقال : (أن تسمع بالمعيدي خيرٌ من أن تراه). فكان جواب (كثير) :

ترى الرجل الضئيل فتزدريه … وفي أثوابه أسدٌ هصورُ

لكن (عبد الله بن معن بن زائدة) كان عُطْلاً من موهبة الشعر، فحبس الله لسانه حين عيّره (أبو العتاهية) بقِصر القامة ودعا عليه بقصر العمر :

قصير الطول والطيلةِ … لا شبَّ ولا طالا[1]

ولم تنفع موهبة (عبد الله) في الجلد، وتلك المئة من السياط التي اشتفى بها من (أبي العتاهية). في انقاذه من لسان الشاعر ، فما زال، كما صوره أبو العتاهيه، قصير القامة لا يزيده السوط الذي يمسك به إلا قصراً، ويضحك منه كل من قرأ الهجاء.

ومن الطرائف في هذا الباب أن يزيِّن الخللُ البينُ في نِسب الجسم، فيتخذ سبباً للتهكم أو المديح الذي يبطن التهكم. . فهذا (الوجيه الذروي) يصطنع المدح فيرى ما يشين في هيئة ممدوحه، وهو الحَدَبه، فلا يُعرِض عنها، وإنما يهوِّن عليه أمرها، ثم لا يلبث أن يصف محاسنها المزعومة، في موازناتٍ طريفة تشف عن السخرية التي تبعث الريبة في المديح :

لا تظنن حدبة الظهر عيباً … فهي في الحسن من صفات الهلالِ
وكذاك القسيّ محدودبات … وهي أنكى من الظبى والعوالي
وأرى الانحناء في مخلب البا … زي ولم يعدُ مخلب الرئبال
وإذا ما علا السنام ففيه … لقروم الجِمال أي جمال[2]

(١) الأغاني للأصبهاني ج ٤ . ص ٢٤. والطيلة : العمر.

(٢) انظر : اليافي : دراسات فنية ص ٥٦٧ والقِسي : النبال- الرئبال : الأسد

والوجيه الذروي، كابن الرومي في وصفه وجه (عمرو)، ينسب خللاً في الصورة الانسانية المعيارية، إلى كمالٍ في أشياء أخرى كالهلال والسيف، وإلى تناسب جميل في الحيوان كالجمل، لكنه لا يرى في ذلك مثلباً- في الظاهر- وإنما، على العكس يريد ايهام (ابن أبي حصينة) بأن تلك الحدبة تضيف جمالاً إلى التكوين . . ثم لا يلبث (الوجيه الذروي) أن يضيف إلى صورته المضحكة هذه لمسةً أخرى، حين يدعو النسوة إلى تأمل تلك الحدبة . فماذا تراهن يقلن؟ :

ما رأتها النساءُ إلاّ تمنت أنها حِليةٌ لكل الرجال

التوازن

توازن النِسب، على نسبيته، معيارٌ للجمال، وقد يظهر التوازن في إيقاع الجمال الساكن، أو في الحركة، أو في الجرس والحديث، وما إلى ذلك. . . يقول (عكّاشة العَمي)، وهو عباسيّ بصري عاصر الخليفة (المهدي) :

كما اشتهت خُلقت حتى إذا اعتدلت تمت قواماً فلا طولٌ ولا قِصَرُ (1)

فللتوازن، والاتزان، مفرداته : كالاعتدال والتمام. وله تفاصيله : فلا طولٌ ولا قصرُ. فإذا حُبيت المرأة تلك الصفات فليس بهن مطمحٍ جمالي آخر. وتكون قد خُلقت كما اشتهت.

وعلى الرغم من أنّ (محمد بن بشير الخارجي)- وهو اسلامي، أموي- قد سبق (عكّاشة العمي)، فإن لأذواقهما إيقاعات مشتركة، إذيريان في اعتدال القامة معياراً من معايير الاتزان الجمالي. لكن محمداً يضيف سماتٍ حسيةً أخرى :

خَودٌ مبتّلة ريا معاصمُها قدرَ الشياب فلا طولٌ ولا قصر (2)

واتزان القامة لا يُجتلى دون اتزان الثياب، فعلى الثوب أن يناسب معالم

---

(1) الأغاني ج ٣ . ص ٢٦٥ .

(2) الأغاني ج ١٦ ص ١١٨ والخود : المرأة الشابة .

الحُسن في جسد المرأة، فلا يبدو الجسد كأنه يخرج من الثوب، ولا الثوب يبدو فضفاضاً يضيع مواطن الحسن. وأية كلمة تستطيع أن تفي بهذا وذاك سوى كلمة (قدر)، وبها يتم الاتزان الجميل المعتدل، ويكون (محمد بن بشير الخارجي) أول مصمم للأزياء في بني يعرب.

وهل يكفي المرأة أن تتزن إيقاعات الجمال الساكن لديها، وتتداعى النسب فيسند بعضها بعضاً؟.. وإلاّ فماذا تعني إطلالة المرأة؟ وكيف للجاذبية أن تقاس!.. وكم فتنت مشية المرأة من شاعر، حتى الأعشى، على عشاه.. وها هو ذا يذهب بها إلى بيت جارتها ثم يأمرها أن ترجع، ويترك لنا أن نستمتع بمرأى مشيتها:

كأن مشيتها من بيت جارتها مرُّ السحابة لا ريثٌ ولا عجل.

فكما أن اتزان القامة هو في الاعتدال بين الطول والقصر، فإن اتزان المشية اعتدال بين الريث والعجل. وفي كليهما إدراك للنسبة بين الوسط والطرفين. وقد يشبّه بعضهم مشية المرأة بمشية الغزال، لكن هذا التشبيه لا يضيف إلى الصورة قيمة جمالية أخرى، إذ تشبه المشية بالمشية والمرأة بالغزال، وكل منهما كائن حي يملك الرقة والجمال.. أما الأعشى، فيتطلع بأعين سامعيه إلى الأعلى: كم أدهش الغمامُ الأبصار بتكوينه وتلوينه. وكم أثارت الخيالَ سحابةٌ مسافرة في يومٍ ربيعي لطيف.. فإلى مرِّها ينسب الأعشى مشية المرأة. فتكتسب الصورة بُعداً مضافاً ذا إيحاءٍ ثري رقيق.

ولا يغرنك اتفاق النسب واتزان المشية، فنصف المرأة لسانها. وقبل أن تُظن بنا الظنون يشفع بنا الشاعر الأموي (مالك بن أسماء بن خارجة) فينشد:

وحديث ألذهُ هو مما ينعت الناعتون يوزن وزنا
منطقٌ صائبٌ وتلحنُ أحيانًا، وأحلى الحديث ما كان لحنا[1]

(١) الأغاني ج ١٧. ص ٢٣٦.

هو حديث شيّق موزون غاية الوزن، لا ثرثرة فيه ولا عي، ذو منطق صائب لا يشوبه سوى بعض اللحن، لكنه لحن يحلّي الحديثَ فيعذب . . . وحديث الصبايا. كحديث الأطفال، يبدو مدهشاً إذا كان فصيحاً واضحاً، إلاّ أنه أقرب إلى القلب إذا خالطه بعض اللحن والميل عن المنطق الصائب دون افراط . وبه يكتشف (مالك بن أسماء) قيمة جماليةً في الخروج عن الايقاع خروجاً لطيفاً، والنشوز قليلاً عن النسب المألوفة.

ويستدعي اتزانُ النسب الجمالية صورةَ الجواد، ففيه تتظافر قيمٌ عدة لتصنع مثالاً للجمال فريداً، وكأنما استعيرت خصالُ الجواد من خير صفات الحيوان لتأتلف في صورة مبتكرة متوازنة. . وذلك ما اكتشفه (امرؤ القيس) في حصانه قبل أن يكون للجمال علم:

له أيطلا ظبي وساقا نعامةٍ   وإرخاء سرحان وتقريب تتفل[1]

وإذا كان (امرؤ القيس) قد ذكر في هذا البيت تلك الصفات التي استعارها جواده دون أن يسميها بأسمائها، وترك لخيالنا أن يتحرى تلك الصفات فيوائم بينها. فإنه في بيتٍ آخر يفصح عن سماتٍ أخرى تميز جياد الخيل:

قد أشهد الغارة الشعواء تحملني   جرداءُ معروقة اللّحيين سُرحوبُ[2]

والجرداء هي الفرس القصيرة الشعر . والمعروقة اللحيين هي القليلة لحم الخدين. والسرحوب هي الطويلة المشرفة. وكلها نسب مضمرة. . فالقصر مذموم هنا ومحمود هناك. والقلّة حسنة في موضعها، ويُحمد الطولُ حيث يُنشد. وبذلك ينشأ تناسب بين القصر والطول والقلّة والشَرَف، لتأتلف في مثالٍ للحصان هو خلاصة خبرة الطبيعة، ونتاج التجربة القاسية التي كابدها الحصان في رفقة الإنسان.

---

(١) الزوزني : شرح المعلقات السبع : الأيطل : الخاصرة- السرحان: الذئب أو الأسد- التقريب: ضرب من العدو - التتفل: الثعلب.

(٢) الجمهرة للجواهري ص ٢٠٠.

الفصل الرابع

في الموسيقا

أجل: «إنه التناسب الذي يجمّل كل شيء، فالكون بكامله يتألف منه، والموسيقا تقاس به»[1]

غير أن التناسب الذي يحكم الموسيقا يمتاز عن ذلك الذي يحكم الفنون الأخرى. ، كالتصوير والنحت والعماره، فهو تناسب في الحركة، إنه خفقات الهواء الموقّعة انضغاطاً وتخلخلاً. فكما تضرب الطير الأثير بأجنحتها في إيقاعات متناسبه، تفعل النغمة الموسيقية.

لكن الأذن البشرية تلتقط شتى الأصوات من حولها، ومنها ما يُحدث ضوضاء عشوائية، فلماذا لا تثير الضوضاء احساساً موسيقياً لدى الأذن؟ . . إن ذلك يرجع إلى الإيقاع الناشيء عن التذبذب الدوري، فالنغمة الموسيقية البسيطة (الخالصة)، كنغمة الرنانة، إنما تنتج عن اهتزاز (طنيني) ذي ترددٍ معيّن. أما الأصوات الموسيقية الأغنى، كأصوات الأوتار وآلات النفخ، فهي ترجع إلى التناسب والاتساق بين نغماتٍ خالصةٍ مركبة، تشكل ما ندعوه النغمات التوافقية للصوت الأساس[2]. وما صوت الوتر سوى محصلة هذه النغمات.

---

(١) المؤلف الموسيقي وعازف الأرغن الإنجليزي (أورلاندو غيبونز ١٥٨٣-١٦٢٥). انظر Encarta. 2003.

(٢) انظر: لانداو، ل + كيتايجورودسكي، أ: الفيزياء للجميع. ترجمة إشراف داود المنير. دارمير. موسكو ١٩٦٨. ص ٤٠٧.

وقبل أن يكتشف الإنسان طبيعة الصوت، كاهتزاز في الوسط المرن، استطاعت أذنه أن تميز الأصوات ذات الجرس الممتع عن الناشزة، وأن تهتدي إلى تراتب نغمي شكل الأساس لما عرف بالسلم الموسيقي.

ولعل أول من شدَّ وتراً ثم ضرب عليه، جرّب أن يضع إصبعه الوسطى على منتصف الوتر، فيحبس نصفاً ثم يضرب على النصف الآخر، فيسمع نغمة أخرى ذات طبقة أعلى، ثم نقل إصبعه فحبس ثلث الوتر وضرب مرةً أخرى، فسمع نغمة ثالثة، ثم حبس ربعه، فسمع نغمة رابعة. . ولعله أعاد الكرّة على التتالي وأنصت إلى المتتالية المتناغمة، ليكتشف أول تآلف بين النغمات.

وربما فعل من سبقه من نافخي القصبة الأوائل فعلاً مماثلاً، حين اهتدى إلى تثقيب القصبة وفق أبعاد ملائمة[1]، ونقّل أصابعه بينها حتى وقع على النغمات المتآلفة التي تُسرُّ بها الأذن، قبل أن يدرك أن ثمة ما يربط بين هذه الثقوب، ما أُغلق منها وما أُطلق، وبين مواضع الأصابع على الوتر[2]، وإن إيقاع النسبة هو الجامع بينهما.

ولم تكن السلالم أو المقامات الموسيقية، والإيقاعات على تنوعها، والتناغم (الهارموني)، وأشكال التلوين الأخرى، إلاّ وليدة تجربة ذوقية -سماعية، عاشها الإنسان عبر تاريخه الطويل، وبدأت بتمييز واصطفاء الأصوات المتناسبة والمتناغمة. فلم يصنع المقامُ اللحنَ، وإنما الإحساس الرهيف بالتناسب الإيقاعي هو من صنع المقام. يقول (ماريوس شنايدر):

---

(١) يبدو أن عدد الثقوب بدأ باثنين، ثم ازداد إلى ثلاثة ذات بعدين متساويين، وحين أصبح عدد الثقوب أربعة فخمسة أخذت الأبعاد بين الثقوب تختلف / آغا القلعه، سعد الدين: رحلة الغناء العربي. برنامج إذاعي على حلقات: الحلقتان ١، ٢/.

(٢) كان الناي والعود (أو ما ماثله) معروفين في الألف الثالثة قبل الميلاد، وثمة من يرى أن أصول الناي ترجع إلى الألف الخامسة قبل الميلاد (م. س: الحلقة الثانية).

«إن أي تنظيم سلّمي، مهما كان بدائياً، لا يمكن أن يكون أولياً، بل إن الأولوية تعود للألحان. . وهذه، على مرور الزمن، تكوّن واقعاً نغمياً معيناً، يكون ذا فعالية تنظيمية. إن أي لحن بدائي لا يتأتى من اختيار واع لمجموعة من الأصوات، أو لاختيار تنظيم سلمي معيّن، بل إن تركيب اللحن هو الذي يقرر نوع التنظيم السلمي ويعطي صورةً عنه»[1].

وليس اللحن الموسيقي سوى تأليف مبتكر لعلاقات جديدة بين النغمات المتعاقبة والمتداخلة، وتركيب ممتع لإيقاعاتها النسبوية. وقد كانت الأذن، في غياب العلم الموسيقي، هي المعيار الأول والأخير لصحة اللحن، قبل أن يمتلك صاحبُ الأذن المعاييرَ الرياضية التي تكشف الغاز النغمات التوافقية، والنسب التي تنظم السلالم الموسيقية.

لكن إرهاف حاسة السمع، وارتقاء حسها الموسيقي، لم يجريا في معزلٍ عن الأصوات المنغّمة، لقد تحاورت هذه وتلك وتفاعلتا طيلة أحقاب من عمر البشرية، وما النغمات المتوافقة وإيقاعاتها النسبية، التي تصون استقامة الألحان، إلا حصيلة جدلٍ عميق ومديد بين الأصوات الغنية والمثيرة التي تصدر عن الطبيعة أو يولدها الإنسان، وتلك الآلة الموهوبة التي ندعوها الأذن، وهي نتاج التكيف الذي نظمه التناسب.

فإذا امتلك الإنسان ناصية المعرفة العلمية اغراه البحث عن أسرار ذلك الجدل، وعن مغزى التوافق والتنافر بين الأصوات الموسيقية.

سرُّ التآلف

وهنا يدلي علم الرياضيات بدلوه فيبدأ بالقول: إن تراتب النغمات المتوافقة على السلم الموسيقي يتم وفق ترددات معينة، ونسبٍ محددة بدقةٍ فيما بينها. ويعيّن

(١) انظر: البصري، حميد: واقع سلالم الموسيقى العربيه وآفاقها المستقبلية. مجلة الحياة الموسيقية عدد (٢) – وزارة الثقافة. دمشق – ١٩٩٣. ص ٩٧.

التردد ذو (٤٤٠) ذبذبة في الثانية درجة الصوت القياسية (الفيلهارموني)، وهي تقترن بنغمة (لا)، وإليها تُنسب طبقات النغمات الأخرى[١].

على أن النغمة الصرفة ذات التردد الثابت عاجزة عن اجتلاب المتعة المرغوبة، فقلما يطرب المرء لصوت شوكة الطنين وهي تطن في أُذنه، اللهم إلاّ أذن مدرّس الفيزياء. فما الذي يجعل صوت الإنسان، الذي يصدر النغمة ذاتها، ممتعاً؟ إنه رفرفة الصوت، إن صح التعبير، حول تلك النغمة. فالصوت الغنائي المدرب يملك مساحة ضئيلة من الاختلاف (أو الانزياح) عن النغمة التي يؤديها، وهي ما يدعى (الڤيبراتو)[٢]، ذلك الذي يمنح صوت (فيروز) نعومته وإرهافه، ويضفي على صوت (ديميس روسوس) رخامته الأخّاذة. وهو ما يجعل نغمة العود أكثر غنىً حين يحرك العازف إصبعه اليسرى قليلاً عند موضع النغمة، فيكسبها ظلالاً ممتعة.

لكن اللعب الرهيف بتردد النغمة ليس سوى حرفٍ واحد من كلمة سر التناغم الموسيقي، ذلك التناغم الذي يتخطى ظلال النغمة المفردة إلى العلاقة بين النغمات، أما بقية الأحرف فيكشف عنها إيقاع النسبة:

لقد أظهرت الخبرة المكتسبة لحاسة السمع، والترجمة الرياضية لها، أنْ ليس كل مزيج من الأصوات ممتعاً، فالإحساس السار إنما يُثار بتلك الأصوات التي تكون «النسبة بين ذبذباتها بسيطة»[٣] من قبيل النسب: $\frac{٢}{١}$، $\frac{٣}{٢}$، $\frac{٤}{٣}$، $\frac{٥}{٤}$، $\frac{٩}{٨}$، $\frac{١}{١}$. ويتبدد ذلك الإحساس السار إذا خرجت نسبة الذبذبات (الترددات) الصوتية عن تلك النسب البسيطة (ذات البسوط والمقامات الصحيحة والصغيرة)، مما يترك إحساساً بالتنافر.

---

(١) انظر: عدد من المؤلفين: الموسوعه العلميه الميسرة –المجلد الخامس ج٢. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٩٣. ص ٨.

(٢) م. س. ص ٨.

(٣) لانداو + كيتايجورودسكي: الفيزياء للجميع ... ص ٤٠٣.

وتدخل هذه النسب في صلب علم التوافق (الهارموني) الصوتي، فتعين الأبعاد (أو الفواصل) الموسيقية، ومواقع النغمات على السلالم الموسيقية... والفاصلة الموسيقية هي البعد النسبي لنغمتين على السلم، وتتوقف على النسبة الصوتية لترددهما. فإذا كانت تلك النسبة ($\frac{٢}{١}$) دعيت الفاصلة بالديوان (الاوكتاف)، وهي تمثل البعد بين نغمتين يكون تردد أعلاهما ضعفي تردد النغمة الأخفض، كالبعد بين نغمة(دو-جواب) ونغمة (دو - قرار). وإذا هبطت النسبة إلى ($\frac{٣}{٢}$)سمي البعد بالفاصلة الخامسة، تليها الفاصلة الرابعة، ونسبة ترددي نغمتيها ($\frac{٤}{٣}$)، فالثالثة الكبرى ونسبتها $\frac{٥}{٤}$، ثم السادسة ونسبتها ($\frac{٥}{٣}$)، إلى أن ننتهي إلى الفاصلة ذات النسبة ($\frac{١}{١}$)[١].

وتتفق هذه النسب والنسب بين نغمتين تصدران عن وترٍ مطلق والوتر ذاته محبوساً بعضه، فالديوان (أو البعد الكلي) هو البعد بين نغمة الوتر المطلق ونغمة ذلك الوتر وقد حُبس نصفه، والفاصلة الخامسة، ذات النسبة ($\frac{٣}{٢}$)، هي البعد بين نغمة الوتر المطلق ونغمته محبوساً ثلثه، والفاصلة الرابعة ($\frac{٤}{٣}$) هي البعد بين الوتر المطلق والوتر ذاته محبوساً ربعه، والفاصلة الثلاثية ($\frac{٥}{٤}$) تمثل البعد بين الوتر مطلقاً ونغمته محبوساً خُمسه، أما الفاصلة السادسة ($\frac{٥}{٣}$) فهي البعد بين الوتر المطلق والوتر محبوساً خمسا٥ . . مما يعيدنا إلى الأصل التجريبي -الذوقي لتلك النسب الإيقاعية ونغماتها التوافقية.

---

(١) الفاصلة الخماسية (أو البُعد الخماسي) تدعى أيضاً البعد بالخَمس، ونسبتها الطبيعية ($\frac{٣}{٢}$)، وتمثل على **السلم الطبيعي** نسبة تردد (تواتر) أطراف ٥ نغمات متتالية، كالنسبة بين ترددي (دو) و (صول) في النسق (دو، ره، مي، فا، صول)... عدا المتتالية (سي، دو، ره، مي، فا). والفاصلة الرباعية (البعد بالأربع) هي نسبة طرفي أربع نغمات متعاقبة، كالنسق (صول، لا، سي، دو)... عدا المتتالية (فا، صول لا، سي)... والفاصلة الثلاثية (البعد بالثلاث)هي نسبة طرفي ثلاث نغمات متتالية، كالنسق (دو، ره، مي). والبعد بالست يمثل ترددي طرفي نسق من ست نغمات متعاقبه مثل (دو، ره، مي، فا، صول، لا). ويدعى الديوان: البعد بالكل.

وتستدعي هذه الحقيقة روايةً جاءت في (الأغاني) لأبي الفرج الأصبهاني، تقول إن (إسحق الموصلي)، أعظم الموسيقيين موهبةً في دولة بني العباس، كان يجلس يوماً في حضرة الخليفة، فحاول بعضهم النيل منه، فتناول إسحق عوداً، فشوَّش أوتاره، ثم طلب إلى أحد المغنين أن يغني، فغنى، وإسحق يرافقه في الضرب على العود وقد فسد (دوزانه)، واستطاع، بما وهب من حسٍ موسيقي رفيع، أن يواصل العزف دون أن يشعر أحد في المجلس بما طرأ على الأوتار من خلل[١]. فإذا صحّت الرواية فإن (إسحق) قد أدرك، بدربته وفطرته، كيف انزاحت مواضع (الدساتين) على الأوتار، وهداه إحساسه الإيقاعي المكين إلى مواضع الأصابع الصحيحة التي تصدر النغمات المتوافقة، بنسبها السليمة.

وصلة رياضيه

وجاء الرياضيون بعد (إسحق) بزمن طويل، مسلحين بمتتالياتهم وسلالهم وإيقاعاتهم العددية، ولعل بعضهم قد سحره التقابل بين النغمات التوافقية وأجزاء الوتر أو محابسه فقرن العدد (١) بالوتر كاملاً، ثم صفّ أجزاءه التي تعطي نغماته التوافقية على التعاقب:

$$١ ، \frac{١}{٢} ، \frac{١}{٣} ، \frac{١}{٤} ، \frac{١}{٥} ، ...$$

واختار لها، دون تردد، اسم: المتتالية التوافقية[٢]

وتنطوي هذه المتتالية على عدة إيقاعات نسبوية تصل الموسيقا بالرياضة:

---

(١) الأغاني ج٥. ص ٣٥٤. انظر كذلك ص ٣٥٢.

(٢) الحد العام لهذه المتتالية هو $\frac{١}{ن}$ حيث ن عدد طبيعي. ومنها اشتقت السلسلة التوافقية:

$$١ + \frac{١}{٢} + \frac{١}{٣} + \frac{١}{٤} + \frac{١}{٥} + ...$$

انظر سميرنوف: ف ،ي: دروس في الرياضيات العالية: الجزء الأول، القسم الثاني. ترجمة وجيه القدسي وآخرون. وزارة التعليم العالي دمشق ١٩٧٠. ص ٤٠١.

فمتتالية المقامات هي متتالية الأعداد الطبيعية ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ... وهي أصل الأعداد جميعاً وأكثرها تألقاً . . وفي حين تزداد المقامات واحداً واحداً تنقص قيم الحدود باطّراد لتجمع بين النقيضين الازدياد والتناقص . إنه جدل الرياضة المنغّمة وقد تمثّل جدل النغمات المتوافقة ، فإذ ينقص طول الوتر بانتظام ، يزداد تردد النغمات ، إلى أن يبلغ ذلك التردد ضعفي تردد النغمة الأصلية ، فيعيد جرسها في طبقة أعلى ، ثم ليكرر من جديد ، في صعوده اللولبي ، ذلك الجدل المتناغم .

لنقم الآن باشتقاق متتالية أخرى من حدود المتتالية التوافقية بأن نجمع المقام إلى البسط في كل حد ، فإذ بنا أمام المتتالية

$$\frac{٢}{١} ، \frac{٣}{٢} ، \frac{٤}{٣} ، \frac{٥}{٤} ، \frac{٦}{٥} ، ...$$

وهي ليست سوى متتالية الأبعاد (الفواصل) المتوافقة للنغمات التي أنف ذكرها يتصدرها (الأوكتاف) ونسبته $\frac{٢}{١}$ . . وخليق بها أن تنازع المتتالية التوافقية اسمها .

ثم لنضرب مقام كل حدٍ في بسط الذي يليه من حدود المتتالية التوافقية . فتتولد متتالية جديدة لا تقل ادهاشاً عن سابقتها :

$$١ ، \frac{١}{٢} ، \frac{٢}{٣} ، \frac{٣}{٤} ، \frac{٤}{٥} ، \frac{٥}{٦} ، ...$$

ولها بتلك صلة رحمٍ ، فهي ، باستثناء حدها الأول ، تمثل مقلوب المتتالية التي سبقت فهل يعزف مقلوب الأنغام أنغاماً مقلوبة ! . . إلاّ أن هذه المتتاليه تبطن إيقاعاً آخر تتفلسف فيه الموسيقى المريِّضة ، فهي تبدأ بالواحد ، وتتعاقب مطّردةً عبر أجزائه لتنتهي إلى الواحد من جديد ، ولكن دون أن تقوى على بلوغه . فالواحد هو المبدأ ، والمآل ، لكن ذلك المآل توقٌ لا يُدرك ، كتوق الصوفية إلى ما وراء الشهود !

وقد يشفّ هذا (الواحد) عن فكرة (هيغل)[1] المطلقة وقد انطلقت من (الواحد) لتغترب عنه في أجزائه، ساعيةً إليه بغائية باطنه. . لكن واأسفاه، إذ تخيّب هذه المتتالية المنغّمة ظن (هيغل) ومنطقه، فهي لن تمكّن حدودَها من بلوغ (الواحد) أبداً، فيبقى ذلك (الواحد) قائماً في ذاته لا يُدرك من جديد. فلا عود على بدء، كما ينبيء سفر (الجامعة)[2]، وإنما نزوع إلى البدء لا قرار له.

لكن (الواحد) الذي يأبى الكشف عن ذاته في غاية متتاليتنا هذه، يتبدى لنا بقوته الطاغية حين نعود إلى المتتالية التوافقية، فنجمع مقام كل حد إلى البسط الذي يليه، فإذ بعقد المتتالية التوافقية ينفرط، ويبسط (الواحد) ظله على الحدود جميعاً:

١، ١، ١، ١، ١، . . . .

إنه الواحد، الذي يمثل الوتر مطلقاً، وقد ابتلع أجزاءه! . اليس الوتر الطليق أمُّ النغمات التوافقية جميعاً، كما (الواحد) الفيثاغوري أصل الوجود!

ناظم التوافق

لقد شكلت النغمات التوافقية أساس السلالم الموسيقية التي نظمت تلك النغمات ورتبتها صعوداً وهبوطاً. ويظهر ذلك جلياً في النمط الذي تراتبت وفقه النغمات على السلّم الفيثاغوري، أقدم السلالم السباعية المعروفة:

١ سي	٨ سي بيمول
٢ مي	٩ مي بيمول
٣ لا	١٠ لا بيمول

---

(١) في فلسفة هيغل تنطلق الفكرة المطلقة من ذاتها (غير المشخصة)، فتغترب عن تلك الذات في الطبيعة، لتتشخص شيئاً فشيئاً، عبر سيرورتها الطويله، فتبلغ في الوعي الإنساني ذروتها، ولتعود، في (الروح المطلق) الذي يستبطن ذلك الوعي ونشاطه الخلاق، إلى ذاتها المُدركَة.

(٢) الكتاب المقدس، سفر الجامعة: الاصحاح الأول.

٤	ريه	١١	ريه بيمول
٥	صول	١٢	صول بيمول
٦	دو	١٣	دو بيمول[١]
٧	فا		....

فالتراتب على هذا السلم إنما يتم بتتالي أبعاد (فواصل) خماسية هابطة، وأبعاد رباعية صاعدة بالتناوب[٢]. أي أن تعيين النغمات على السلم محكوم بالمعيار النسبي -الذوقي الذي يتفق والنسب الصحيحة البسيطة لترددات النغمات.

ويبدو أن السلم ذا النغمات الخمس قد سبق السلم السباعي، ولا زال ذلك السلم مستخدماً في الموسيقا الصينية والسودانية وفي جنوبي المغرب العربي[٣].

أما السلالم الأخرى فثمة أنظمة رئيسة أربعة لبنائها: النظام المنسوب إلى الفيسلوف اليوناني (فيثاغورث)[٤]، والنظام الشرقي، والنظام الكنسي[٥]، والنظام العصري الحديث.

---

(١) انظر: فيتالي، راؤول: أقدم موسيقا معروفة في العالم. مجلة الحياة الموسيقية -دمشق عدد -١٩٩٣ ص ٧٢.

(٢) النغمتان (سي) و(مي) هما طرفا فاصلة خماسية هابطة (سي، لا، صول، فا، مي). بينما النغمتان (مي)و (لا) هما طرفا فاصلة رباعية صاعدة (مي، فا، صول، لا). وهكذا...

(٣) آغا القلعة: رحلة الغناء العربي (حلقة ٢).

(٤) هنالك بعض الفروق بين السلم الفيثاغوري والسلم الطبيعي (أساس النظام العصري الحديث)، فالبعد الثلاثي الفيثاغوري مثلاً، ذو تنافرٍ خفي، خلافاً للبعد الثلاثي الطبيعي -وهو متآلف-. ويظهر التنافر عند تعدد الأصوات، مما يجعل الشعوب التي يشتمل سلمها الموسيقي على بعدٍ ثلاثي فيثاغوري، تجهل الموسيقا ذات الأصوات المتعددة.

انظر: فيتالي: أقدم موسيقا... القسم الثاني. مجلة الحياة الموسيقية. عدد ٦- ١٩٩٤. ص ٤٦.

(٥) الغريغوري وكان ذا نغمات ست، تنقصه نغمة (سي)، خلافاً للسلم الفيثاغوري والسلالم الطبيعية الأخرى.

وقد اشتقت المقامات الموسيقية الغربية الحديثة من السلم الطبيعي (الدياتوني)، المؤلف من سبعة أصوات (نغمات)، وهي تتوزع على سلمين رئيسين هما: السلم الكبير (ماجور) والسلم الصغير (مينور). يبدأ السلم الكبير بفاصلة ثلاثية كبيرة[1] (تتألف من بعدين[2]، أو صوتين، كاملين) ... في حين يبدأ السلم الصغير[3] بفاصلة ثلاثية صغيرة (تتألف من بعدٍ ونصف بعد) ... إلخ. ويكمن الفرق بين السلمين في تفاوت النسب وترتيبها بين النغمات المتعاقبة.

وقد اقتضى تطور تقنيات التأليف الموسيقي أحداث تعديل نسبوي طفيف في السلم الطبيعي يتيح تقسيم الأوكتاف (الديوان) إلى اثني عشر جزءاً من أنصاف النغمات، تكون النسب الصوتية بينها متساوية تماماً، ويساوي كل منها ($٢^{١/١٢}$) أي نحو (١,٠٥٩٥)[4]، وهو ما يقوم عليه السلم الموسيقي المعدل، ذو النغمات الاثنتا عشر والمستخدم في الموسيقى الغربية الحديثة. وفيه يتمثل الانتظام المدهش للتراتب النغمي النسبوي. أما الموسيقى الشرقية فإن مقاماتها لم تقنع بنغمات السلم الطبيعي وأنصافها، وإنما أضافت إليها كل ما تقدر الحنجرة، والوتر، والقصبة، على أدائه من النغمات وأنصاف النغمات وأرباعها، والتي يحكمها جميعاً التوافق الصوتي.

---

(١) يبدأ السلم (أو مقام) (دو) الكبير بالفاصلة الكبيرة (دو، ره، مي)، يتبعها نصف صوت بين (مي) و(فا)، ثم ثلاثة أصوات كاملة بين (فا، صول، لا، سي)، يتبعها نصف صوت: (سي، دو).

(٢) البعد (أو الصوت الكامل) هو البعد بين نغمتين متعاقبتين على السلم، من قبيل (دو، ره)، أو (فا، صول). والنسبة بين ترددها = $\frac{٩}{٨}$. وثمة، على السلم الطبيعي، زوجان من النغمات يكون بينهما نصف بعد فقط، هما (مي، فا)، (سي، دو). وقد يدعى الصوت الكامل بعداً طنينياً.

(٣) كمقام (ره - مينور) الذي يبدأ بالفاصلة الثلاثية الصغيرة (ره، مي، فا)، ذات الصوت ونصف الصوت ... وفي الموسيقى الغربية اثنا عشر مقاماً مختلفاً، من السلم الدياتوني، تتبع نغمة البدء، لكنها تحافظ على الإيقاع النسبي بين النغمات وفق النمطين: ماجور، مينور.

(٤) انظر: لانداو ... الفيزياء للجميع.. ص ٤٠٤. ويُنسب السلم المعدل إلى (يوهان سباستيان باخ) -القرن ١٧-.

هكذا قامت أنظمة البناء الموسيقى، لدى الشعوب كافة، على ذلك الإيقاع النسبي للنغمات المتوافقة وأجزائها. وإلى ذلك الإيقاع يرجع الثراء الذي لا حد له للإبداع الموسيقي الذي ملأ حياة الناس، ولا زال، بالمسرة والمتعة. ومن معينه تولّدت إيقاعات شتى، كالتآلف (الهارموني)، والتنويعات المقامية واللحنية، فضلاً عن الغنى الإيقاعي، وهي قوام الموسيقى الحديثة والمعاصرة، في غربها وشرقها.

شيء من التاريخ

كان الإيقاع النسبي حاضراً منذ أن توسل إنسان الحضارات الأولى بالموسيقى إلى مناجاة الآلهة، والتقرب منها. وقد كشفت الرقُم التي عُثر عليها في بلاد الرافدين، وفكُّ بعض ألغازها في سبعينات القرن العشرين، عن أن (البابليين) قد توصلوا إلى أصل السلم الموسيقي الذي يُنسب إلى (فيثاغورث)، وذلك قبل (فيثاغورث) بما يزيد عن ألفٍ ومئتي عام[1].

في ذلك الزمن المغرق في القدم استطاعت الأذن البابلية اصطفاء النغمات المتوافقة، وإنشاء سلّم موسيقي سباعي، يقسم فيه البعد الكلي (الديوان) إلى سبعة أبعاد جزئية، بين قرار النغمة وجوابها، وهو ما اعتُمد فيما بعد، في السلالم الموسيقية اللاحقة. وتوافق تلك الأبعاد ما نألفه اليوم من المتتالية السباعية: دو، ره، مي، فا، صول، لا، سي، ثم (دو) من جديد، وإن اختلف تعاقب النغمات، تبعاً لأسلوب إنشاء السلم، حيث يتم تحديد النغمات المتوافقة وفق إيقاع نسبوي يقوم على البعد بالخَمس والبعد بالأربع، كما سبق ذكره في النظام الفيثاغورثي، فكل نغمة تنشأ من سابقتها وفق بعد خماسي هابط، أو بعد رباعي صاعد. . وكان على

---

(١) انظر، فيتالي، راؤول: أقدم موسيقا معروفة. . . . ص ٥٤.

البابليين أن يعيّنوا النغمة الأولى التي يبدأ منها القياس، فأوكلوا هذه المهمة إلى الإله (إيا)، أو من انتحل وحيه، فأختار نغمة الوتر الثاني عل (الكنّارة)[1] البابلية القديمة، ذات الأوتار السبعة، والذي أصبح رابعاً بعد إضافة وترين اثنين.

ويضم الإرث البابلي المكتشف سبعة مقامات مبنية جميعاً على الصوت ونصف الصوت(٢) فحسب، وهو ما تأخذ به الموسيقى الغربية الحديثة. ومثلما يطرب (السمّيعة)، في أيامنا، على نغمات مقام (عجم)، كان أسلافهم البابليون يطربون على مقام (إشارة). وإذا هزّ بعضنا رأسه على مقام (نهوند)، فإن سواه قد هزّ رأسه، قبل الميلاد بألف وثمانمئة عام، على مقام مماثل دعاه (فيت)... وليس مقام (نيدقبلي) البابلي سوى صورة عن مقام (كرد).

لقد تغيرت الأسماء لكن إيقاع النسبة وحدّ بينها، وأشاع المتعة بين أولئك وهؤلاء، متحدياً جبروت الزمن.

ولم تلبث اللقى الأثرية أن كشفت النقاب عن أثرٍ ثمين، هو ذلك الرقيم الذي عثر عليه في (أوغاريت)، أوائل خمسينات القرن العشرين. وفُكّ طلسمه سنة (١٩٧٠)، ليضع أمامنا أقدم نصّ موسيقي مدون جرى اكتشافه حتى الآن[3].

ذلك النص كان لحناً لنشيد ديني، مكتوب باللغة الحورية، على الرقيم ذاته. وقد كُتب على الوجه الجانبي: هذا غناء على مقام (نيدقبلي)، نشيد الآلهة، دوّنه (أمورابي). ومقام (نيدقبلي) يطابق مقام (كرد)، أما (أمورابي) فهو المحظي الوحيد

---

(١) الكنّاره: آلة وترية قديمة.

(٢) م. س. ص ٦٥.

(٣) انظر: فيتالي، راؤول: أقدم موسيقا معروفة في العالم. القسم الثاني (المرحلة الاوجارتية). مجلة الحياة الموسيقية. عدد ٦ دمشق ١٩٩٤. ص ٣٣.

-حتى الآن- من بين مدونّي الألحان، الذي. تستعيد الإنسانية ذكره بعد ما يزيد عن ثلاثة آلاف عام، بل وتحاول عزف لحنه المدوّن[1].

ويبدو من تحليل النص الموسيقي، أن السلم المعتمد في (أوغاريت) يتفق والسلّم البابلي، الذي يطابق، كما أشرنا، سلم (فيثاغورث). ويرى الباحث (راؤول فيتالي) أن تدوين اللحن لم يتخذ مفرداته من النغمات، وإنما من المقاطع اللحنية التي يتألف كلّ منها من عدد صغير من النغمات. وليست تلك المقاطع (أو العناصر) اللحنية سوى (الأبعاد الصوتية) المذكورة آنفاً. وإن ذلك التدوين منقول عن البابليين الذين لم يكونوا قد اكتشفوا بعد (أسلوب الكتابة الأبجدية، وإنما المقطعية).

ويقودنا ذلك إلى سؤالٍ هام:

ما دام أدراك المقاطع الكلامية، وكتابتها، قد سبقا ترجمتها الأبجدية، أفلا يكون تدوين الأنغام المتآلفة، على صورة مقاطع، أو عناصر، لحنية، قد سبق ترجمتها إلى نغمات أوليّة منفصلة مثلما يميز الطفل إيقاع الكلمة، ويهتدي إلى مدلوله، قبل أن يتعلم الحرف. فيكون إيقاع التناسب اللحني سابق على مفرداته النغمية.

ومن المؤسف أن التواصل بين الحضارات القديمة لبلاد الرافدين والشام والحضارة الإسلامية قد انقطع، سوى ما رسب في الموروث الشعبي، وما انتقل عبر حضارات دخيلة، كالحضارة الفارسية، والحضارة اليونانية-الرومانية، فلم يصل

---

(١) جرت عدة محاولات لترجمة اللحن أسهم فيها عدد من العلماء والباحثين في علمي الآثار والموسيقى/ انظر: م.س ص ٣٨-٥٠/ ويتضمن البرنامج الإذاعي المسجّل (رحلة الغناء العربي للدكتور سعد الله آغا القلعة- الحلقة الثانية- تسجيلين لترجمتين لحنيتين مختلفتين أولهما قدمه الأستاذ (ريتشارد كروكر) عام ١٩٧٥ عزفاً وغناءً على (كنّارة) ذات (١١) وتراً. والثاني هو رؤية السيدة (آن كيلمر).

السلم الموسيقي البابلي -الأوغاريتي إلى موسيقيي العصر الإسلامي إلاّ منتحلاً ومنسوباً إلى (فيثاغورث). وقد تعرّفه فيلسوف العرب (الكندي ١٨٥هـ-نحو ٢٥٢)= (٨٠١-نحو ٨٦٦م). يقول (د. محمود أحمد الحفني)، في تصديره لجوامع علم الموسيقا من كتاب (الشفاء) لابن سينا، إن (الكندي) «يصف السلم الموسيقي العربي مشتملاً على اثنتي عشرة نغمة ... متفقةً تمام الاتفاق مع نسب أبعاد سلّم فيثاغورث»[1]. أما المقامات (أو اللحون) التي ذكرها (الكندي) -وهي سبعة- فهي تشبه نظام المقامات الإغريقية (الدياتونية).

وكان العود، أيام الكندي، يتألف من أربعة أوتار تصعد من الغلظة إلى الحدّة، هي: (البم)، ونغمته مطلقاً (لا)، فالمَثْلث، ،نغمته مطلقاً (ري)، فالمَثْنى، ونغمته (صول) فالزير (دو). غيران الإيقاع النسبي الذي تمثله (الكندي)، وترجمته الرياضية، أشارا على الكندي أن يقترح وتراً خامساً، دعاه (الزير الثاني)[2]، ونغمته (فا)، لكنه أحجم عن إضافته عملياً، إلى أن تولّى (زرياب)[3] تلك المهمة من بعده.

ومن طريف القول أن (الكندي) قد أشار إلى (عللٍ نجومية) وُضع العود عليها، لعلها انعكاس للمؤثرات الفيثاغورية والغنوصية الإغريقية في الفكر الإسلامي. وفي ذلك يقول:

---

(١) انظر: الحفني، محمود أحمد: جوامع علم الموسيقا من كتاب الشفاء. مصر ١٩٥٦. ص ٧٢٦ (التصدير). انظر كذلك: بن ذريل، عدنان: الكندي والموسيقا. مجلة الحياة الموسيقية. عدد (١١). دمشق ١٩٩٦ ص ٧٦ على أن (مجدي العقيلي)، في شرحه لسلم الكندي، يرى توافق سلمه مع بعض السلم الفيثاغورثي. انظر كتابه: السماع عند العرب ج١. ط١. ص ١٩٢.

(٢) انظر: شوقي، يوسف: رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف. مصر ١٩٦٩. ص ٥١. وكذلك. بن ذريل: الكندي والموسيقا... ص ٧٣.

(٣) زرياب: كان تلميذاً لإسحق الموصلي، كبير موسيقيي العصر العباسي ونديم (المأمون). ثم رحل إلى الأندلس، وبرز هنالك كأعظم موسيقيي عصره، ونادم عبد الرحمن الثاني (٨٢٢-٨٥٢).

إن «أول هذه العلل مناظرة النغمات السبع للكواكب السبعة الجارية: زحل والمشترى، والمريخ والشمس، والزهرة وعطارد والقمر. فنغمة مطلق البَم، التي هي أول النغمات وأفخمها، نظيرة لـ(زحل)، وهو أعلى السبعة وأبطؤها سيراً، وسبّابة البم نظيرة المشتري، ووسطى البم نظيرة للمريخ، وخنصر البم نظير للشمس، أمّا سبابة (المثلث) فنظيرة للزهرة ووسطاه لعطارد، وخنصره للقمر»[1].

وفي هذا التقابل يتجلى النزوع الفيثاغوري، والإنساني، القديم إلى وحدة العقل والطبيعة في تناغم إيقاعي ينظمه التناسب والتآلف. فحركات الأجرام السماوية (كالكواكب السيّارة) هي حركات متناغمة تناغم الأصوات على أوتار العود.

ويختلط هذا النزوع الفيثاغوري بالقول بالعناصر الأربعة (التراب والماء والهواء والنار)، والتي رأى فيها الفيلسوف الإغريقي (أمبدوقل) أساساً لكل موجود، وأخذ بها (أرسطو) من بعده، وما يقابل تلك العناصر من طبائع أربع ركبت منها أخلاط جسم الإنسان، وقيس بها مزاجه.. وكان على الموسيقى أن تتفق وذلك الإيقاع الرباعي لعناصر الوجود: «فالأربعة الأوتار نظيرة للأربع الطبائع، فقاسوا (البم)، أغلظها وأزكنها وأجسمها بـ(الأرض)[2]. وقياسه من الطبائع الجزئية (المرّة السوداء).. وقاسوا (المثلث)، الذي هو دون البم في الغلظ والجسامة والزكانة، بـ(الماء)، وقياسه من الطبائع الجزئية (البلغم). وقاسوا (المثنى)، والذي هو دون المثلث في هذه الحالات بـ(الهواء)، ومن الطبائع الجزئية (الدم). وقاسوا (الزير)، الذي هو أدقها وألطفها وأزكاها، بـ(النار)، ومن الطبائع الجزئية (المرة الصفراء)[3].

---

(١) انظر: شوقي، يوسف: رسالة الكندي... ص ١٣٥.

(٢) الأرض: يقصد بها التراب.

(٣) المرة السوداء والبلغم والدم والمرة الصفراء هي أخلاط الجسم الأربعة في رأي الأقدمين.

ويتوقف (الكندي) هنا، فهل يقوى على أن يضيف شيئاً على ما جاء به الأساتذة الإغريق من تلك العناصر والطبائع! . لكن شيطان التناغم الرياضي يلحّ عليه أن يضيف وتراً خامساً، فيمنعه شبح المعلم الأول (أرسطو)، دعك من (أمبدوقل)، فعلى التناسب بين الموسيقا وإيقاعات الطبيعة أن يُصان دون خلل . . وقد جُعلت أكثر عناصر الطبيعة وعللها مربعاتٍ، كما سوف يقول (اخوان الصفاء)[1] بعد حين .

واخوان الصفاء، في قرنهم الهجري الرابع، أساتذة في اكتشاف إيقاع النسبة في شتى الفنون والعلوم، وفي حدسه متمظهراً في الطبيعة، بل وفي اصطناع ذلك الإيقاع إن لزم الأمر!

وقد بدؤوا رسالتهم عن الموسيقى بتعريف يقول بأن الموسيقى «صناعة التأليف في معرفة النسب»[2]، أي أنها تقوم على إدراك النسب بين النغمات الموسيقية، والتأليف بينها. ثم يضيفون أن «بمعرفتها يكون الحذق في الصنائع كلها» . فالصنائع، على اختلافها، هي، في الجوهر، إيقاعات وتآلف متناغم. وما الغناء، كصنعة، سوى «الحان **مؤلفة**، واللحن هو نغمات متواترة، والنغمات هي أصوات **متزنة**»[3] . . إنه «التناسب الذي يجمّل كل شيء»، كما سوف يقول (اورنالدو غيبونز)، بعد اخوان الصفاء ببضع مئات من السنين .

ويكشف (اخوان الصفاء) عن ملمحٍ جدلي حين يرون أن المتضادات يمكن لها أن تتحد وتتآلف عبر إيقاع النسبة، فالأصوات «الحادة والغليظة متضادات، ولكن إذا كانت على **نسبة تأليفية** ائتلفت وامتزجت واتحدت، وصارت لحناً موزوناً،

---

(١) رسائل اخوان الصفاء. دار صادر. بيروت. المجلد الأول. ص ٢٢٩ .

(٢) م. س. ص ١٨٣ .

(٣) م. س. ص ١٨٨ .

واستلذتها المسامع ... وإذا كانت على غير النسبة تنافرت، وتباينت، ولم تأتلف، ولم تستلذها المسامع»[1].

وهم يوازنون بين إيقاعات الشعر وإيقاعات الموسيقى، ليضعوا أيديهم على الناظم المشترك الذي يجعل منهما مصدر بهجة ومتعة. يقولون[2]:

«العَروض هو ميزان الشعر، يُعرف به المستوي والمنزحف، وهي ثمانية مقاطع في الأشعار العربية وهي هذه: فعولن، مفاعيلُ، متفاعلن، مستفعلن، فاعِ لاتن، فاعلن، مفعولات، ومفاعلتن. وهذه الثمانية مركبة من ثلاثة أصول وهي: السبب، والوتد، والفاصلة: فالسبب حرفان: واحد متحرك، وآخر ساكن أو متحرك، مثل قولك: هَلْ، لمْ وما شاكلها. والوتد ثلاثة أحرف، اثنان متحركان، وواحد ساكن، مثل قولك: نَعمْ، وبَلى، وأجل وما شاكلها. والفاصلة أربعة أحرف، ثلاثة متحركة، وواحد ساكن، مثل قولك: غلَبت، فعلت، وما شاكلها وأصل هذه الثلاثة حرف ساكن وحرف متحرك...

وأما قوانين الغناء والألحان، فهي أيضاً ثلاثة أصول، وهي السبب والوتد والفاصلة: فأما السبب فنقرة متحركة يتلوها سكون، مثل قولك: تُنْ تنْ، تُن تن، ويُكرر دائماً.

والوتد نقرتان متحركتان يتلوهما سكون، مثل قولك تُنُنْ تنُن، تنن تنن، ويكرر دائماً.

والفاصلة ثلاث نقرات متحركة يتلوها سكون، مثل قولك تَنَنَنْ تننن، تننن تننن.

---

(1) م.س. ص ١٩٥. . وإلى هذا الادراك يستند توزيع اللحن على أكثر من صوتٍ واحد.

(2) م.س. ص ١٩٧-١٩٨.

فهذه الثلاثة هي الأصل والقانون في جميع ما يركب منها من النغمات. . . . وما يتركب منها من الغناء في جميع اللغات[1].

ولنا أن نضيف هنا أن النغم، سواء في أصول الشعر أو في أصول الموسيقى، لا يأتي من الحركة (أو النقرة) والسكون، وإنما من نمط التعاقب بينهما، ونسبة السكون إلى الحركة في كلٍ من الأصول، ومن النسب بين هذه الأصول في التركيب الشعري أو في الجملة الموسيقية. فنسبة السكون إلى الحركة في السبب هي $\frac{١}{١}$، وفي الوتد: $\frac{١}{٢}$، وفي الفاصلة بـ$\frac{١}{٣}$. فإذا رُكّب بعض هذه الأصول في إحدى التفعيلات نشأ نغم مركب ذو نسبة بين السكون والحركة، فالتفعيلة (مفاعلتن) هي تركيب مؤلف من وتدٍ = مُفَاْ، وفاصلة = عَلَتُنْ. ونسبة السكون إلى الحركة هي $\frac{٢}{٥}$، ونمط التعاقب هو: //٥///٥، أو (تتم تتتم).

وعلى هذا النحو يمكن أن نرصد الإيقاع النسبي للحركة والسكون في تركيب الجملة الموسيقية.

واستطاع (إخوان الصفاء)، شأن الكندي، تعيين النسب بين النغمات المتوافقة من النسب المقابلة بين الوتر المطلق وأجزائه التي تحددها مواضع الدساتين[2]، وذلك قبل أن تكتشف ترددات هذه النغمات بزمن بعيد. وانتبهوا إلى

---

(١) يمسك (د. سعد الله آغا القلعة) بهذا الخيط ليصله بمقارنات إيقاعية بين الشعر والموسيقى، فيقابل بين العنصر الشعري (الوتد أو السبب أو الفاصلة) والصوت الموسيقي أو نبضة الإيقاع. وبين التفعيلة (وهي الخلية الإيقاعية الأصغر في الشعر) والجنس الموسيقي (وهو البعد بالأربع أو البعد بالخمس -جنس خماسي-)، ذي الأصوات الموسيقية المختلفة. وكذلك بين التفعيلة وخلية الإيقاع الموسيقي (ثنائي أو ثلاثي. .). كما يقابل البحر الشعري بالمقام الموسيقي الذي يتشكل من جنسين، وبالإيقاع المركب. أما القافية فيناظرها، في الموسيقى، درجة الاستقرار، ونهاية الإيقاع. انظر: آغا القلعة، سعد الله: نظرية الأجناس المتداخلة. مجلة الحياة الموسيقية. عدد ٣/ ٤ -١٩٩٣. ص ٨٠-٨١.

(٢) الدساتين: جمع دستان، كلمة فارسية، تعني المحابس أو العتُب، وهي علامات توضع على سواعد الآلات الوترية، فتُحبس بها الأوتار لتعطي النغمات المتولدة من أجزاء كل وتر. فهي مواضع خفق الأصابع على الأوتار. وقد أزيلت عن آلة العود بعد ازدياد النغمات المولّدة، بينما لا زالت على البزق والغيتار.

إلى أن تلك النسب هي نسب بسيطة ذات حدود صحيحة. وأضفوا عليها شيمتي: الفضل والشرف. بل إنهم قد رأوا في إيقاعات تلك النسب نواظم، ليس للموسيقى فحسب، وإنما لمختلف التآليف:

«فقد تبيّن إذاً، بما ذكرنا، أن أحكم المصنوعات، وأتقن المركبات، وأحسن المؤلفات، ما كان تركيب بنيته، وتأليف أجزائه، على النسبة الأفضل. والنسب الفاضلة هي المثل، والمثل والنصف، والمثل والثلث، والمثل والربع، والمثل والثمن»(١).

إنها متتالية النسب بين ترددات النغمات المتوافقة: ١، $\frac{٣}{٢}$، $\frac{٤}{٣}$، $\frac{٥}{٤}$، $\frac{٩}{٨}$.

فإذا استوت الأوتار على هذه النسب الفاضلة، أصدرت أنغاماً «استلذت بها الطباع، وفرحت بها الأرواح، وسُرّت بها النفوس»(٢).

وتبدو تلك النسب الشريفة متفقةً والنسب الفيثاغورية، مما يدلّ، كما يرى (هنري فارمر) في كتابه (تاريخ الموسيقى العربية)، على أن (إخوان الصفاء) قد أخذوا بالسلم المنسوب إلى فيثاغورث(٣).

على أن عدوى (الفيثاغورية) متأصلة لدى (الإخوان)، إذ تتعدى السلم الموسيقي إلى روح فلسفتهم، فالسرور الذي يعتري النفس لدى استماعها إلى الأنغام المتناسبة المؤتلفة، إنما يرجع إلى أن تلك الأنغام تذكّر «النفوس الجزئية التي في عالم الكون والفساد سرور عالم الأفلاك ولذات النفوس التي هناك». فقد

---

(١) رسائل إخوان الصفاء. ج١ ص ٢٢٢.

(٢) الرسائل ج١. ص ٢٠٥.

(٣) انظر: بن ذريل، عدنان: الموسيقا عند إخوان الصفاء. مجلة الحياة الموسيقية عدد ٧/ ٨ ١٩٩٤. ص ١٠٧.

اعتقد (إخوان الصفاء)، شأن فريق من فلاسفة الإغريق والرومان، وأشياعهم من المفكرين الإسلاميين، أن للأفلاك، والكواكب السيّارة، أرواحاً إلهية تسيّرها، وهي، في سعادتها الأبدية، لاتني تعزف أعذب الألحان، تلك التي أنصت إليها فيثاغورث «بصفاء جوهر نفسه، وذكاء قلبه. . فاستخرج بجودة فطرته، أصول الموسيقا»[1].

لكن (فيثاغورث) و(الفيثاغوريين)، في اتصالهم المزعوم بعالم الأفلاك، لا يبلغون ما بلغه فيلسوف الأندلس (ابن باجة)، في قرنه السادس الهجري، وهو المفكر والأديب والمغني[2]، إذ قال للقمر أن يلبس ثوب الحداد، فصدع بما أمر! وكان (ابن باجه) قد تقصّى إيقاع حركة الأفلاك، وهو إيقاع التناسب بين المكان والزمان، فاستقرأ التواقت الإيقاعي بين حركات الشمس والأرض والقمر، وتوقع موعد الخسوف. وحدث أن صديقاً له قد توفي قبيل هذا الموعد، «فبات بعض أصحابه عند ضريحه»، وحضر إليهم (ابن باجه)، فتغنى قبل الخسوف بدقيقة:

شقيقُك غُيّب في لحده ... وتشرق يا بدر من بعده
فهلا كسفت فكان الكسوف ... حداداً لبست على فقده

فكُسف القمر وبهت الحاضرون[3].

هكذا امتلكت الموسيقا، وقد زودتها الرياضة بأسرارها، حظوةً لدى الأفلاك، فضحكت بها على عقول السذّج من العامة والخاصة، دون أن ينالها مكروه.

(1) الرسائل ج١. ص ٢٠٨.

(2) قال عنه ابن أصيبعه إنه كان (متقناً لصناعة الموسيقى، جيد اللعب على العود). انظر: فارمر: تاريخ الموسيقى العربية. ترجمة حسين نصار. ص ٢٦٢.

(3) انظر: المهدي، صالح: الموسيقى العربية في المغرب والأندلس. الحياة الموسيقية. عدد (١٥). ١٩٩٧. ص ٦٥.

أما (أبو حيان التوحيدي -القرن الرابع الهجري) معاصر (إخوان الصفاء)، ومرتاد مجالسهم، فإنه يربأ بنفسه عن تلك المخرقة، لكنه يرفع نفس الإنسان إلى مراتب الأفلاك، فيذهب مذهب (الأفلاطونية) في تعليل الطرب على إنه حنين النفس الإنسانية إلى موطنها الأول ومآلها في عالم المثل(١) المتعالي. فنفس الإنسان «مشغولة بتدبير الزمان من داخل ومن خارج، ولهذا الشغل هي محجوبة عن خاصٍ ما لَها. . فإذا سمعت الغناء انكشف بعض ذلك الحجاب فحنت إلى خاص مالَها من المثالات الشريفة والسعادات الروحانية من بعد ذلك العالم، لأن ذلك وطنها بالحق. فأما هذا العالم فإنها غريبة عنه، والإنسان تابع لنفسه، وليست النفس تابعة للإنسان، لأن الإنسان بالنفس إنسان، وليست النفس نفساً بالإنسان، فإذا طربت النفس -أعني حنت ولحظت الروح الذي لها، تحركت وخفّت فارتاحت واهتزّت.

ولهذا يطرح الإنسان ثوبه عنه، وربما مزّقه كأنه يريد أن ينسلّ من إهابه الذي لصق به، أو يُفلت من حصاره الذي حُبس فيه، ويهرول إلى حبيبه الذي قد تجلّى له وبرز إليه»(٢).

وتمزيق الثوب أهون شراً من الدوران حتى الغشيان، ومن الصعقة التي تكاد تُخرج الروح من جسدها، وهي حال خبرها بعض الصوفية، وادّعاها بعضهم.

ولعل شغف الصوفية بالموسيقا وإيقاعاتها هو من قبيل ذلك الحنين الذي تحدث عنه (التوحيدي). فإذا كانت الموسيقا تذكّر نفوس الأفلاطونيين بموطنها القديم في العالم العقلي المفارق، فخليق بها أن ترتقي بالصوفية، مقاماً تلو مقام،

---

(١) عالم المُثُلِ: عالم عقلي قال به (أفلاطون)، تسكنه مثل (أو صور) الأشياء المحسوسة في عالمنا، وهو عالم الحقيقة إذ أن العالم الحسي انعكاس له. والنفس الإنسانية كانت تسكن عالم المثل قبل أن تتصل بالجسد، وهي تتوق، عبر المعرفة، إلى عالمها الأصلي.

(٢) التوحيدي: أبو حيان: الامتاع والمؤانسة ج١. دار مكتبة الحياة، بيروت. ص ٢١٥-٢١٦.

إلى غاية معراجها العرفاني. الم يقل (الغزالي) في (احياء علوم الدين) أن «من لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج ليس له علاج»[1].

ومن شأن النغمات المتناسبة المتآلفة، والرقص الموقّع على خفق الدفوف حتى الدوار، أن يشيعا، في نفس السالك، شعوراً بالتماهي في التناغم الكوني الشامل، قد يبلغ، في ذروة النشوة، ومضة الإشراق.

فهل ثمة من نَسَبٍ بين النغمات المتآلفة السبع، وهي أمّ المقامات الموسيقية، ومقامات الصوفية السبعة التي قال بها (أبو نصر السرّاج)، في كتابه (اللُمع)، وهي[2]:

التوبة، والقناعة، والزهد، والفقر، والصبر، والتوكل، والرضا.

اليس كل مقامٍ من هذه يمثل درجةً من التناغم المتراتب بين نفس (السالك) ومحطّات معراجه الصوفي، فتصعد به من قرارها في مقام (التوبة) إلي جوابها في مايلي مقام (الرضا). ولا يعقب (الرضا) سوى حال (الشهود)، لمن حظي به، حيث تسقط الحُجب، فيفنى المرء عن ذاته مستغرقاً في شهود الحق.

وربما أسفَّ بعض من المتصوفة المتأخرين، فانحدروا، بما زعموه من (كرامات)، إلى ابتذالٍ خلع ثوب الاحتشام في الرقص والإنشاد، وموّهوا الملذات الدنيوية برموزٍ صوفية، فنزل بهم غضب (المعري) إذ قال فيهم:

أرى جيل التصوف شرَّ جيلٍ فقل لهمُ، وأهون بالحلول[3]

أقال الله حين عشقتموهُ كلوا أكل البهائم وارقصوا لي

(١) الغزالي: أبو حامد: احياء علوم الدين. مجلد (٢). دار الشعب، القاهرة. ص ١١٣٢.

(٢) انظر: عفيفي، أبو العلا: التصوف، الثورة الروحية في الإسلام. دار الشعب، بيروت. ص ٢٥٧.

(٣) الحلول: مذهب يقول باتحاد الروح الإلهي بالروح الإنساني، فالناسوت صورة اللاهوت. ويمثله في الفكر الإسلامي الصوفي الشهير (الحسين بن منصور الحلاج)، الذي صلُب وقتل في العراق سنة (٣٠٩هـ).

وقد يقول قائل: هل على أولئك المتصوفة من جناح وقد رأوا من أولي الأمر، خلفاءً وأمراءً وأعياناً، ما حفلت به الروايات والأحاديث[1] من المنكرات، قولاً وفعلاً!

أجل.. وكان على الموسيقا أن تدفع الثمن. فهي إذ لبّت شطحات الصوفية مجاناً، فلا مفر من أن تلبي، مأجورةٍ، نزوات السادة، وهم الذين يمسكون بقطبي السلطان: الدينار والعصا. فلتصمت إيقاعات الروح، ولتخاطب موسيقى القصور تلك المتع الجسدية التي كانت شغل الأسياد الشاغل في حياتهم المترفة. ولهذا دأب الموسيقيون في حواضر الأمويين والعباسيين، ومعظمهم من الموالي والأرقاء، على صناعة الحانٍ «رخوة، متخنثة، طربية، متغزلة بجسدٍ مستعبَد، مشيَّأ، هو جسد الأمَة»[2].

ويرى الباحث التونسي (د. عادل بالكحلة) أن تلك الموسيقى قد ارتبطت بالطرب والإطراب، «ولم تنتج عملاً مستقلاً عنها أبداً»، لأن تراتبية المؤسسة الموسيقية الرسمية «تقتضي تبعيّة المولى الملحِّن للشاعر السيّد الحر».

«كما اقتضت تبعيةَ القينة، المرأة الأمة، للملحن. ولكنهما، كليهما، في تبعية عبوديةٍ لصاحب القصر أو الحانة، لخدمة شهوانيته غير المحدودة، أو غاياته الربحية، فهما لا ينتجان فعليهما ولا يعود إليهما، فهما مغتربان عنه».

لقد ارتدت تلك الموسيقى لبوس الليل، بخمره ومتعته الجنسية وسَمره المترف، وخضعت مؤسستها «النمط إنتاجٍ فني عبودي، أي نمط إنتاج فني أمَوي[3]-ماخوري».

---

(١) وكثير منه ورد في ثنايا كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني.

(٢) بالكحلة، عادل: المؤسسة الموسيقية الرسمية لدى عرب الإسلام الأوائل -الحياة الموسيقية عدد/ ٢٠/ ١٩٩٩. ص ٣١.

(٣) أموي: نسبة إلى الأمَة المستعبدة.

وعلى الرغم من ذلك الاغتراب الذي عانته الموسيقا المستعبَدة المستلبة، فإن اهتمام الطبقة السائدة بها، وخاصة خلال العصر العباسي، ومناخ التنافس بين المغنين والموسيقيين، قد حفزا الموسيقا إلى تطوير لغتها وصقلها، والبحث عن الجديد والمتفرد. إلاّ أن ذلك التطور لبث محكوماً بالخط اللحني (الميلودي)، وبدواعي الاطراب، من زخرفةٍ، وتحلية، وابتكارٍ للمقامات والإيقاعات الجديدة. فلم يشهد التعبيرُ الموسيقي الصرف، والتعدد الصوتي، ما يستحقه من اهتمام(١). وقُيِّض للموسيقا، في عصرها العباسي، أن تعرف عدداً من الموسيقيين الأفذاذ، كإبراهيم الموصلي، وابنه إسحق، وكزرياب، سعوا إلى أن ينقلوا الموسيقا والغناء من الموهبة العفوية والمرتجلة، إلى علمٍ ذي أصول.

ولإسحق (٧٦٧-٨٥٠م) الفضل -كما جاء في (الأغاني)- في تصنيف الغناء العربي، وتحديد طرائقه، وفي (تجنيس) المقامات، وتسمية الأصوات بأسماء مواقعها على زند العود، مما يؤسس لنظام في التدوين المقامي يتخذ مفرداته من تلك المواقع(٢). وهو ما يخالف الأسلوب (الحرفي) الذي اختطه (الكندي) في تحديد النغمات وبناء السلالم عليها.

ولئن ضاعت مؤلفات (إسحق) دون أثرٍ يُذكر، فقد نقلت إلينا مخطوطات (الكندي) و(الفارابي) شروحاً لأولى السلالم الموسيقية العربية المدوّنة.

وللفارابي (نحو ٨٧٠-٩٥٠م) فضل كبير في التعريف بالسلم الموسيقي العربي. وقد اعتمد في شرحه لذلك السلم على الأجناس، وذكر ثمانية أجناس

---

(١) سوى ما ذكر عن ابن محرز إنه دعا إلى الغناء المزدوج. وقال: «لا يمكن أن تتم الألحان بالأفراد وحدهم». وما عثر عليه في مخطوطات (الكندي) من نص موسيقي منغم هارمونياً. انظر: العقيلي، مجدي: السماع عند العرب ج١ ... ص ١٨٨.

(٢) آغا القلعة: رحلة الغناء العربي: الحلقة ١٠.

منفصلة، أولها يوافق جنس (العجم) وثانيها يوافق جنس (الراست)، ويتضمن ثلاثة أرباع النغمة[١]. ولم يكن ذلك التجنيس سوى قنونة لإيقاع النسبة، ونمط التعاقب النغمي، يقوم على الفاصلة الرباعية.

كما عرض (الفارابي)، في كتابه (الموسيقاالكبير)، بياناً قيّماً بالآلات الموسيقية التي كانت مستخدمةً في عصره، والسلالم الموسيقية الموافقة[٢]. واقترح إضافة بعض العتب إلى زند آلة العود.

ويُنسب إلى (الفارابي) بعض الألحان التي عُثر عليها في مخطوط تركي قديم (السازنده) منها (سماعي راحة الأرواح)[٣].

ويظهر (الحسّ النسبوي) لديه جلياً في إدراكه العلاقة بين نسبة الأحرف الصوتية في الشعر وبين طواعيته للتلحين، فهو يرى في كتابه (الموسيقى الكبير) إنه إذا زادت تلك النسبة عن الثلث أمكن تلحينه[٤].

ويتجلى ذلك الحس الإيقاعي العميق، أيضاً، في أطروحاته حول الإيقاع الموسيقي، والتي فتحت أفقاً عريضاً لاختراع تراكيب إيقاعية جديدة[٥] تفوق الحصر، ابتداءٍ من حدود الثلاثية (نقرة قوية، نقره ضعيفه، زمن ساكن) أو (دُم، تك، أس)، متجاوزة حدود الإيقاعات الثمانية المعروفة آنذاك، وذلك بالاستناد

---

(١) انظر: البصري، حميد: واقع سلالم الموسيقا. الحياة الموسيقية. عدد/ ٢/. ص ١٠٣.

(٢) انظر: شاخت، جوزيف + بوزورث، كليفورد: تراث الإسلام - ج٢: ترجمة حسين مونس وإحسان العمد. سلسلة عالم المعرفة ٢٣٤. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت. ط ٣ ١٩٩٨. ص ٢٣٠+٢٤٣.

(٣) انظر: العقيلي، مجدي: السماع عند العرب -ج١. ص ١٩٨.

(٤) آغا القلعة: رحلة الغناء العربي: الحلقة ٨.

(٥) آغا القلعة: نظرية الأجناس المتداخلة. الحياة الموسيقية. عدد ٣/ ٤- ١٩٩٣. ص ٨٣.

إلى مبادئ العدّ في الرياضيات، وما يدعى اليوم بالتحليل التوافقي[1]. ويدل ذلك على أن الحس الإيقاعي قادر على أن يستعير من العلوم الأخرى إيقاعاتها الخاصة ليوظفها في علم الموسيقا، فثمة تآثر جدلي بين إبداعات الفكر في أبعادها الإيقاعية.

ولعل (طويساً) -المغني العربي القديم- قد تخطى (الفارابي)، فأضاف إلى ذلك التآثر، أو التجاوب، حركةَ الجسد، ليشكل منظومة ثلاثية من جسده وإذنه وعقله، لإبداع لحنٍ موقَّع، إذ يذكر (الفارابي) نفسه، في (الموسيقا الكبير)، إن (طويساً) كان «يزين لباسه بالأجراس، ويهزّ جسمه حسب الإيقاع الموسيقي المختار، ويترنم بالشعر حسب إيقاعه الشعري، إلى أن يجد التوافق الإيقاعي المطلوب، فيولد اللحن»[2].

وإذا كان (ابن محرز: توفي عام ٩٧هـ=٧١٥م)، وهو من أعلام الغناء في العصر الأموي، قد أشار إلى الغناء المزدوج، ونقل عنه إنه قال: «لايمكن أن تتم الألحان بالأفراد وحدهم»، فإن (ابن سينا: ٣٧٠هـ-٤٢٨هـ) قد تحدث بجلاء في كتابه (الشفاء)، عن التعدد الصوتي، وكتب:

---

(١) يقول المبدأ الأساس للتعداد إنه إذا أردنا تشكيل مجموعة من العناصر بحيث يجري اختيار العنصر الأول بـ(ن ١) طريقة، والثاني بـ(ن ٢) طريقه، والثالث (ن ٣) طريقه، وهكذا ... فإن عدد الطرق لتشكيل المجموعة كاملةً يساوي: ن ١×ن ٢×ن ٣ ... وبالاستناد إلى هذا المبدأ يمكن مثلاً أن نشكل من المجموعة (ب، حـ، د) عدداً من الانساق (التباديل) يساوي (٣×٢×١=٦)، وذلك بالمبادلة بين عناصر المجموعة، فيكون أول تلك التباديل (ب، حـ، ء) ثم (ب، ء، حـ) وهكذا وعلى ذلك نستطيع أن نصطنع مجموعات إيقاعية مركبة انطلاقاً من خلايا إيقاعية أصغر. فمن الثنائيات الثلاث: (دم، دم)، (تك، تك)، (تك، دم)، مثلاً، يمكن تشكيل ستة تباديل، كل منها يمثل إيقاعاً سداسياً، أولها (دم، دم، تك، تك، تك، دم)، وثانيها (دم، دم، تك، دم، تك، تك)، وثالثها (تك، تك، دم، دم، تك، دم)وهكذا ...

(٢) آغا القلعة: نظرية الأجناس المتداخلة ... ص ٨٢.

«يمكن مزج صوتين باداثهما معاً في انسجام توافقي، وأحسن ما ينتهي إليه في ذلك الجمع بين الأساس وجوابه، وبين البعد الرابع والبعد الخامس»[1].

ويدل ذلك، دون شك، على أن المنظرين الموسيقيين الإسلاميين قد عرفوا مبادئ (الهارموني)، وإن لم تجد تلك المباديء، في حدود ما بلغنا، مداها الملموس في التطبيق، سوى ما احتوته (رسالة الكندي العظمى في التأليف)، من قطعة موسيقية مهرمنة، باستخدام أبعاد رباعية أو خماسية.

وتتردد كلمات (ابن سينا)، بعده بقرنين ونصف، على لسان الموسيقي الكبير (صفي الدين الأرموي. توفي ٦٩٣هـ=١٢٩٤م)، صاحب رسالتي (كتاب الأدوار في معرفة النغم والأدوار) و(الرسالة الشرفية في علم النسب التأليفية والأوزان الإيقاعية). فهو يعرف (البعد بالكل) أو ما ندعوه اليوم (الفاصلة الكلية) بأن «يكون البعد في غاية الإتفاق بحيث لو مُسّت النغمتان معاً كانت كأنما نغمة واحدة، وقام كل منهما مقام الآخر في التأليف اللحني. أما البعد المتفق فهو أن تتفق النغمتان إذا نسبتا، وهو أيضاً ما يستطيب السامع امتزاج نغمته»[2].

اليست هذه الاستطابة ناشئة عن تجريب فعلي للتعدد الصوتي، وإدراك أولي للتنغيم الهارموني؟ خاصةً وأن (الأرموي) يفصّل القول من ثم فيضيف أن النغمتين المتفقتين «إذا عزُفتا معاً وليس إحداهما كالأخرى ولا شبيهة لها، فهي نسبة مطلق الوتر إلى ثلثه، ونسبته إلى ربعه»[3]. ويوافق ذلك البعدين الخماسي والرباعي. و«هما من النغمات المتوافقة إذا عزُفتا في وقتٍ واحد معاً أو بالتتالي على السواء».

ثم إن (الأرموي) يميز بين النغمات المتوافقة التي تُعزف معاً وتلك التي تتنافر، فيشير إلى النغمتين اللتين تتنافران إذا جُسّتا معاً وتتفقان إذا تبعت إحداهما

(١) انظر: العقيلي: السماع عند العرب ج١ ... ص٢٠٨.

(٢) انظر: شاخت + بوزورث: تراث الإسلام ج٢ ... ص٣٤٨ (الحواشي).

(٣) انظر: العقيلي: السماع ... ج١ ... ٢٩٨.

الأخرى، وهما النغمتان اللتان يفصل بينهما بعد طنيني (ونسبة تواترهما= $\frac{9}{8}$)، مثل نغمتي (صول-لا)، أو (آ-و) وفق الرموز الحرفية للأرموي[١].

وينطوي هذا القول على إدراك لجدلية النغمات الموسيقية، فالنغمتان المذكورتان تملكان في ذاتيهما تنافراً وتوافقاً معاً: تنافراً في امتزاجهما، وتوافقاً في تتاليهما. وتعكس هذه المفارقة واحداً من الأسرار الباهرة للإيقاع النسبي في (التوليفة) التي ندعوها بالحس الموسيقي لدى البشر.

وكان من شأن تلك المعرفة بالمباديء الأولية للتنغيم (الهارموني) أن تدفع بالموسيقا العربية إلى السير قُدماً نحو بناء موسيقا مركبة قائمة على التعدد الصوتي والتوزيع الهارموني. ولم يكن ينقص تلك الموسيقا قوّة الإبداع، إلاّ أن اغراء الإطراب قد نحا بها منحىً آخر، لا يقل حيويةً وإبداعاً -كما يقول مؤلفا (تراث الإسلام)، وهو اتجاه «ادخال المزيد من التحسينات على مبدأ استخدام المقامات الموسيقية، الذي استُبعد في الغرب»[٢].

وقد استلهم (الأرمو ي)، في كتابه (الأدوار)، مباديء العدّ التي استخدمها (الفارابي) من قبل في ابتداع إيقاعاتٍ مركبة، وذلك في اصطناع وتركيب المقامات الموسيقية «انطلاقاً من خلايا موسيقية تماثل الأجناس في مصطلحات اليوم»[٣].
وفي مقدور (آلية) التوافيق والتباديل أن تولّد المزيد والمزيد من المقامات المختلفة، وليس غريباً، بعدئذٍ، أن يصل عدد المقامات في موسيقانا الشرقية إلى تخوم المئتين.

---

(١) م. س ص ٢٩٩. والأرموي هو «أول من سجل التدوين اللحني باستخدام الحروف الهجائية في بيان حدة الأصوات مقرونة بالأرقام الحسابية لبيان تغيرها الزمني». ويرى (سير هوبرت بَري) أن «السلم الموسيقي المنهجي الذي أتى به صفي الدين (الأرموي) أكمل سلّم على الإطلاق لأنه يعطينا أصواتاً متوافقةً أنقى مما يعطينا السلم الغربي ذو الدرجات الصوتية المعدّلة. / انظر: العقيلي ج١ ص ٢٧٩/.

(٢) شاخت + بوزورث: تراث الإسلام. ج٢.. ص ٢٤٠.

(٣) آغا القلعة: نظرية الأجناس المتداخلة.. ص ٨٩.

أجل . . لقد غرقت الموسيقا العربية في هذه الغابة الكثيفة من المقامات، ولكلٍ منها لذّته، ولكن تلك الكثافة الممتعة أعشت العيون، وأصمت الآذان، عن المنحى الآخر الذي عرفه (الكندي) و(ابن سينا) و(الأرموي) وسواهما منذ مئات السنين، وهو التنغيم (الهارموني)، فلبث تطور الموسيقا العربية محكوماً بخط لحني أملس ذي بعدٍ واحد.

وفي حين بلغت الموسيقا الأوروبية أوجها، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وصالت وجالت في ميادين التعدد الصوتي، وأصناف التلوين الموسيقي. كان الشيخ (أحمد عبد الرحمن القادري الرفاعي) -توفي نحو عام ١١٥٠- ولعله أحد أتباع الطريقة الصوفية المعروفة بالرفاعية - لا يزال يجترّ، ومريدوه في بعض الزوايا، أقوال (إخوان الصفا) أو أشياخ المتصوفة، قبل مئات السنين، عن طبائع المقامات الموسيقية الاثني عشر الرئيسة في عصره، فيطابق بينها وبين الأبراج الفلكية الاثني عشر، ويقسّمها بين طبائع أربع: نارية ومائية وترابية وهوائية [١] موروثة عن أفكار قدماء الإغريق وأشياعهم من المسلمين. ثم يعقد تناسباً بين تلك المقامات وطبقات المجتمع أو فئاته، فينصح المغنين والضاربين والمقرئين بأن يختاروا من المقامات ما يناسب المجلس فيقول:

«فإذا كنت بمجلس المشايخ والصوفية فلتكن قراءتك بـ(المقابل) و(نوريزعرب) و(الزنكوله)، و(العريبون)، لأن قلوبهم رقيقة من الرياضات والطاعات، وأطباعهم سليمة لطيفة من عظيم المجاهدات فأدنى شيء يؤثر فيهم، وأيضاً إنهم في احتراق من الأشواق فلو سمعوا من المقامات النارية لتمزقت قلوبهم لأن هذه المقامات ترابية وهوائية.

---

(١) القادري: أحمد بن عبد الرحمن: الدر النقي في علم الموسيقى. وزارة الثقافة والارشاد. بغداد ١٩٦٤. ص ١٦+٢٥ والرسالة قائمة على رسالة بالفارسية تدعى (بيان المقامات العلية مع الفروع والأوزان الأصلية) لعبد المؤمن البلخي.

وإذا كنت بمجلس العلماء فلتكن قراءتك؛ بالعشّاق والعراق والحجازي، لأنهم في غاية الحرارة من علومهم، وهؤلاء المقامات مائية وهوائة

وإذا كنت بمجلس الأتراك فلتكن قراءتك بالراست والزنكوله والبوسليك والعراق، لأن طبائعهم كثيفة باردة يحتاجون إلى حرارة تؤثر في قلوبهم، فالراست والبوسليك نارية.

وإذا كنت بمجلس العوام فاقرأ (المعا) و(العشيران و(الحزين) و(المحير) و(الشاه ناز) لأن طبائعهم كثيفة قوية، فالشاهناز والمحير نارية والمعا والحزين هوائية، لأن طبع الهوائي بارد ففيه احتراق وحزن»[1].

وعلى الرغم من طرافة هذا التقسيم الطبقي -الفئوي للمقامات، فإنه يشير إلى الوشائج التي تربط الإيقاعات الموسيقية بسمات الشخصية الإنسانية، وبالبيئة الاجتماعية، والطابع الثقافي.

أعمدة الموسيقا الأربعه

تتجه الموسيقا المثقفة الحديثة إلى الإنسان لتخاطب فيه ملكات ثلاث: الحس، وملكة الفهم، والعقل المجرّد، فترتقي بذلك فوق الموسيقى البدائية والشعبية التي تكتفي، غالباً، بمخاطبة الحس والكوامن الغريزية.

وهي، في حوارها مع الحواس، تمتع النفس على نحوٍ مبهم، وتحرك المشاعر، وتؤثر في المزاج. فإذا حفزت تلك النفس إلى التأمل في ما يعتمل من عواطف وأفكار، خلف اللحن المسموع، فإنها تخاطب بذلك ملكة الفهم، مقروناً بالعاطفة، لكن المتعة الحقيقية لا تكتمل إلاّ بالغوص عميقاً في النسيج الموسيقي الذي يتألف منه العمل الموسيقي كله، من حيث البناء والترابط والتفاعل، وهذا يستدعي العقلَ المحض إلى الساحة.

---

(١) القادري: أحمد بن عبد الرحمن: المرجع السابق. ص ١٦+٢٥ .

وكما أن الحكم على اللوحة الفنية لا يقف عند الانطباع الحسي المباشر، ولا يقتصر على استشفاف محتوى العمل الفني، وإنما يتطلب تذوقاً وخبرة عاليين في إدراك لغة التصوير وتقنياته، وما يحيط به مفهوم (التكوين) من علاقات خالصة بين الكتلة والخط واللون... فإن تذوق العمل الموسيقي وتقويمه يتطلبان أيضاً إلماماً بلغة الموسيقى، وبتقنياتها، وإدراكاً للتكوين اللحني والتعبيري الشامل. وفي هذا الجانب ينبغي البحث أولاً عما يمكن استخلاصه من إيقاعاتٍ تندرج تحت موضوع البحث: الإيقاع النسبي، بمعناه الواسع.

ثمة عناصر أربعة يتألف منها العمل الموسيقي الحديث: الإيقاع، بمعناه المحدد، اللحن، التناغم (الهارموني)، اللون النغمي. وهي تندمج معاً في تآلفٍ يعطي العمل الموسيقي شخصيته.

(١) الإيقاع

هو ما استخلصته الموسيقا، عبر تطورها الطويل، من إيقاعات الطبيعة، كتتابع قطرات المطر، ووقع أقدام الجياد، وأخفاف الجمال، أو ما ارتبط بحياة الإنسان وعمله من إيقاع، فأعادت الموسيقى توليده من جديد في نُظم بسيطة أو مركبة.

وربما سبق اكتشاف الإيقاع اكتشافَ النغم الموسيقي، أو تزامن معه على الأقل. فإن ارتحال العشيرة، عبر البرية الشاسعة، سيراً على الأقدام، قبل استئناس الحيوان، يقتضي سيراً موقّعاً متزامناً بين المجموعة، يتفق وبنية الجسد الإنساني من جانب، والحاجة إلى التحرك الجماعي من جانب آخر، مما يعني تناسباً بين الأزمنة والمسافات، وانتظاماً في نقل الخطوات.

فإذا حدث وتنطّع فتى من تلك القبيلة، فخرج عن نسقه ليسير بمحاذاته، فيصيح بصوت من قبيل: واحد اثنان، أو شمال يمين.... فيكون أول من وضع مقياس الوزن الإيقاعي الثنائي. ولو قُيّض لأفراد العشيرة من يؤلف لهم لحناً

ينشدونه سوية، لعله يخفف عنهم عناء المسير. فيقيناً إنهم لن يستطيعوا إنشاده على نحوٍ سوي إلاّ إذا اتفق وإيقاع أقدامهم، فاتخذ مقياس الوزن الثنائي.

فإذا صح هذا (السيناريو!) فإن الإيقاع سوف ينظم، بعد ذلك، مختلف أغاني المسير، والترحل على الركائب، وأناشيد العمل، وترانيم الأم فوق أرجوحة طفلها الموقّعة.. ومن ثم أهازيج الحرب، وأخيراً الأغاني العاطفية.

بيد أن الإيقاع لم يكن ليقف عند ثنائية (واحد، اثنان) وكفى. فإيقاع رفع الماء من البئر بالدلاء يتألف من ثلاثية: (الرمي، السحب، الدلق). ويحرك حارس القطيع رأسه وفق رباعية موقّعة: (شرق، شمال، غرب، جنوب)... فلتستجب الموسيقى لتلك الإيقاعات، وليظهر الإيقاع ذو الأزمنة الثلاثة (واحد، اثنان، ثلاثة)، ثم الإيقاع الرباعي (وهو مضاعف الإيقاع الأول)، فالسداسي (وهو مضاعف الإيقاع الثاني)...

وإذا كانت الموسيقا المعاصرة زاخرة بشتى الإيقاعات المتنوعة، فإن هذا الثراء الإيقاعي هو حصيلة تطورٍ طويل الأمد، من البسيط إلى المركب فالمعقّد. وهو جانب من تاريخ التجربة الحوارية بين الإيقاع النسبي، الذي ينزع إلى التوالد المتجدد، وأذن الإنسان التي تتابع ذلك النزوع فتوائمه أو تنبذه.

ويُعتقد أن الموسيقا العربية لم تعرف، في عصر الإسلام الأول، أكثر من أربعة إيقاعات، صارت إلى ستة في العصر الأموي[1]، وانتهت إلى ثمانية، دوّنها الباحثون، في العصر العباسي، تبدأ بالثقيل الأول، وتنتهي بالهزج. ويصف (الكندي) (الثقيل الأول) بأنه يتألف من (ثلاث نقرات متواليات، ثم نقرة ساكنة)، في حين يتألف (الهزج) من نقرتين متواليتين «لا يمكن بينهما زمان نقرة»، وبين كل نقرتين ونقرتين زمانُ نقرتين[2].

---

(١) يُستخلص ذلك من ثنايا كتاب الأغاني للأصفهاني. ويمكن الإفادة كذلك من: رحلة الغناء العربي لأغا القلعه. حلقة ٧.

(٢) انظر: شوقي، يوسف: رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف ص ٨٣ وما بعدها. كذلك: بن ذريل: الكندي والموسيقا.. ص ٨٨.

أما (إخوان الصفا) فيصفون (الثقيل الأول) بإنه: «تسع نقرات، ثلاث منها متواليات، وواحدة مفردة ثقيلة ساكنة، ثم خمس نقرات، واحدة مطويّة في أولها». ويصفون الهزج بإنه «نقرةٌ مسكَّنة ونقرةٌ أخرى أخف منها، بينهما زمانُ نقرةٍ، وبين كل اثنتين زمان نقرتين مثل قولك: فاعلُ فاعلُ»[1].

وقد أدرك الباحثون والموسيقيون الإسلاميون أن تلك النقرات، متحركةً وساكنة، إنما هي تعبير عن **علاقة نسبية** بين الأزمنة، لضبط مسار اللحن. فالكندي يرى أن الإيقاع هو نِسبٌ زمانية»[2].

ويقول (الفارابي) في كتابه (الموسيقا الكبير): «إن الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنةٍ محددة المقادير والنسب».

ويبدو أن ارتباط الغناء العربي بالشعر قد جعل إيقاعات الغناء، أول عهده، موافقةً لإيقاعات الشعر بتفعيلاته المؤلفة من تعاقب الحركات والسكنات، وفق ما أشرنا إليه من الأنماط الثلاثة: السبب، والوتد، والفاصلة. لكن الغناء، في تطوره، ضاق بتلك الإيقاعات ذات الأبعاد المحددة فإيقاعات الشعر إيقاعات مفصلّة، قاصرة عن أداء إيقاعٍ موصّل (ذي أزمنةٍ متساوية)، من قبيل: (تم، تم، تم، تم) يتتابع فيه النبض القوي والسكون (أو النبض القوي والضعيف)[3].

وهكذا أخذ الإيقاع الموسيقي يستقل عن الإيقاع الشعري ليتّخذ نواظمه الخاصة التي تعكس الطيف الواسع لألوان الإيقاع النسبي.

وحينما سعى الموسيقيون إلى تدوين الحانهم، على نحوٍ مرمّز، كان لزاماً عليهم أن يجدوا وسيلةٍ لتدوين الإيقاع مضافاً إلى اللحن. ويقوم التدوين الحديث

---

(١) الرسائل. مجلد (١).. ص ٢٢٨-٢٢٨.

(٢) انظر: الحمصي، عمر عبد الرحمن: الموسيقا العربية. دمشق ١٩٩٤. ص ٧٨.

(٣) آغا القلعة، سعد الله: رحلة الغناء العربي. الحلقة ٧.

على تقسيم الوحدات الإيقاعية إلى ميزورات (أو حقول)، وهي أجزاء صغيرة تتساوى أزمنتها وتنظم القطعة الموسيقية كاملة. وترميز نبضات الإيقاع بعلامات موسيقية تميز بين النقرة القويّة (دم)، والنقرة الخفيفة (تك)، والزمن الساكن (أس). فموسيقا (الفالس). التي أسرت قلوب الناس في أوروبا القرن التاسع عشر، ورقصت الأرستقراطية على إيقاعها زمناً، إنما يحكمها إيقاع بسيط مقياس وزنه[1] ($\frac{٣}{٤}$) تمثله الثلاثية (دُم، تك، تك)[2]. بينما تمثل السداسية (دم، تك، دم، دم، أس، تك) ذات المقياس ($\frac{٦}{٤}$) إيقاعاً شرقياً يدعى (المدور العربي).

وسرُّ هذه الإيقاعات ليس في (الدم والتك) فحسب، وإنما في **النسبة** بين أزمنة النبضات، وفي نظام التعاقب بينها.

وكما يجري خرق المألوف بحثاً عن الجديد، أخذت تظهر، في الموسيقا الأوروبية، منذ نهاية القرن التاسع عشر، إيقاعات مركبة من تعاقب نمطين مختلفين من الإيقاعات البسيطة، كما فعل (تشايكوفسكي: ١٨٤٠-١٨٩٣) في الحركة الثانية من سيمفونيته العاطفية، حين قدّم إيقاعاً مركباً من اتحادٍ ثنائي وثلاثي، ليصل إلى إيقاع خماسي غير مألوف[3].

ولم يُشفِ ذلك غليلَ الحداثة، فقد شهدت العقود الأولى من القرن العشرين ما دُعي بالتعدديةِ الإيقاعية التي جمعت بين اثنين أو أكثر من الأوزان الإيقاعية في آنٍ واحد، خاصةً تلك التي لا تتزامن فيها الضربات الأولى، مما يثير افتتاناً إيقاعياً عرفه قارعوا الطبول في الصين والهند وأفريقيا منذ زمن بعيد. وليست الحيوية الإيقاعية، في موسيقى الجاز المتطورة، بصادرةٍ عن إيقاعها الأساس الثابت والصارم، وإنما عما يجول فوقه من إيقاعات حرّة أخرى تتراكب معه.

---

(١) يدل البسط في مقياس الوزن على عدد العلامات الزمنية داخل المقياس، والمقام على نوع العلامه: نوار (٤) كروش (٨): دُبل كروش (١٦). ويتعلق نوع العلامه بالفترة الزمنية: زمن واحد، فنصف زمن، فربع زمن.

(٢) انظر: الحمصي، عمر عبد الرحمن: الموسيقا العربية. . . . . ص ٨٤.

(٣) انظر: كوبلاند، آ: عناصر الموسيقا الأربعة. مجلة الحياة الموسيقية. عدد ٣/ ٤-١٩٩٣. ص ٥٨.

ما الضابط لهذه الإيقاعات المتداخلة، وكيف للأذن أن تستسيغها! . إنها تخرج عن الرتيب والمألوف الذي اعتادته الأذن، لكنها تصون الإحساس العميق بالتناسب، وهو ما يمكن للأذن أن تلتقطه وتتأمله، فهي مولّفة، أولاً وأخيراً، على ذلك الإيقاع الكوني الشامل .

(٢) اللحن

لم تحظَ معزوفة موسيقية بما حظيت به (مونامور)[١] من شعبية بين أوساط الشباب في بلادنا، مطلع العقد الأخير من القرن الفائت. فما سرّ جاذبية هذا اللحن، وكيف استطاع أن يخاطب الوجدان دون وساطة؟ .

هل نستطيع، فعلاً، أن نعرّف، على وجه الدقة، ماهيّة اللحن الجميل؟ . . وكيف لمثل ذلك اللحن أن يطوّع إيقاع (المارش)، الصارم صرامة الخطوات العسكرية، ليغني عليه (محمد عبد المطّلب) الشاب لحناً عاطفياً موثراً يقول:

إلـــى طـــريـــق الأمـــل   إلـــى الأمـــــانـــي

نورك يا بدر اكـــتـــمـــل   بـــالـــلـــيـــل هـــدانـــي[٢]

قد يصعب وصف اللحن الجميل حقاً، وتفرُّ الكلمات الملائمة يميناً وشمالاً، لكن صفاتٍ من قبيل **التآلف**، **والتناسب**، تفرض نفسها. فينبغي على أجزاء اللحن أن تتتابع في اتساقٍ بعيد عن التنافر، وفي تدفق متصل، بما يضفي على النفس إحساساً بالارتياح والمسرة. ويحسن أن يُعرض التدفق عن الرتابة، فترتفع النغمات وتنخفض لتجتلب تشويقاً يشد السامع، ثم لتنتهي بذروةٍ لحنية آسرة[٣]، كخاتمة معزوفة (ألف ليلة) لـ (عبد الوهاب)، أو كتلك القفلات الغنائية التي برعت فيها (أم كلثوم)، كما في قفلتها الأخاذة في (جددت حبك ليه)، من الحان (السنباطي).

---

(١) هي الحركة الثانية من كونشرتو (دي آرام خويث) للغيتار: للموسيقار (خواكيم رودريكو ١٩٠١-١٩٩٩).

(٢) مقطع من أغنية عبد المطلب: (بتسأليني بحبك ليه). لحن (محمود الشريف).

(٣) عرفت الموشحات الأندلسية تلك الذرا اللحنية الغنائية في ما يسمى (الخرجة) التي يُختتم بها الموشح.

ويستند بناء اللحن الجيّد إلى ناظمٍ لخطه اللحني، تؤازره وتحلّية النغمات المضافة، فلا يكون مجرد أجزاء الصق بعضها ببعض، لا يربطها رابط. ولا شك في أن مبدأ تذوق العمل الموسيقي يقوم على الإمساك بالخط اللحني، الذي قد يغيب لحظةً، ثم يعود إلى الحضور ليشدّ أوصال اللحن، ويحقق الاتساق والتناسب اللذين لا جمال دونهما.

(٣) التناغم (الهارموني)

وإذا كان الإيقاع واللحن، كلاهما، وليد الفطرة، فإن الهارموني «ثمرة الإدراك العقلي». وقد بدأ بالظهور بعد أن قطعت الموسيقا شوطاً طويلاً جداً في تطورها، سيطر عليه الخط اللحني الواحد، وما زال هذا الخط يسم الموسيقا الشرقية (والموسيقا الشعبية في بلدان أخرى)، على الرغم من المحاولات الكثيرة لهرمنتها (أو تنغيمها).

ترجع تجارب (التنغيم) الأولى إلى القرن التاسع الميلادي[١]، أو نحوه، وأقدم أشكالها ما أُطلق عليه: (أورجانوم: ORGANUM). وهو يتألف من لحنٍ منفرد، يضاف إليه اللحن ذاته مكرراً في الوقت عينه، ولكن في بعدٍ رباعي أو خماسي، في أسفله أو أعلاه[٢]. أي أن اللحنين يتحركان متوازيين، بدءاً من نغمتين متوافقتين، على بعد رباعي أو خماسي[٣].

---

(١) ربما كان الكندي، فيلسوف العرب، الذي توفي نحو عام (٨٦٦) سباقاً إلى التنغيم (الهارموني)، في أشكاله الأولية، فقد عُثر في (رسالته العظمى في التأليف) على قطعة موسيقية مهرمنة. انظر: العقيلي، مجدي: السماع عند العرب ج١ ص ١٨٨.

(٢) انظر: كوبلاند: عناصر الموسيقا الأربعة (٢)- الحياة الموسيقية. عدد (٥)- ١٩٩٤. ص ١٤.

(٣) يقول (سليم سحاب): ظهرت وظيفة الهارمونية الأساسية في النظام الهارموني الكلاسيكي الغربي المبني على التتابع النغمي التالي: الدرجة الأولى-الرابعة- الخامسة- الأولى. انظر: الموسيقا العربية والهارموني. الحياة الموسيقية (٩)- ١٩٩٥ ص ٢٨.

ومضت مئتا عام أو ثلاث إلى أن ابتدع الملحنون الفرنسيون شكلاً آخر من أشكال (الهارمونية) أطلق عليه: (ديسكانت: DESCANT). وفيه لا يكرر اللحن ذاته هبوطاً أو صعوداً، بل ثمة لحنان مستقلان يتحرك أحدهما في اتجاه يعاكس الآخر، حيث يهبط الصوت الأعلى فيما يصعد الصوت الأخفض.

لكن (الديسكانت) لم يخرج، في تنغيمه عن الأبعاد الخماسية والرباعية التي تعوزها العذوبة، تلك العذوبة التي تكشفت حين أدخلت الأبعاد الثلاثية والسداسية في الهارمونية، وهو ما جاء به الشكل التالي من التنغيم، ويُسمى (فو-بودون)[1] -أي الباص المزيّف-. فكان فتحاً لأبعاد واسعة الثراء من التنغيم.

يقوم علم الهارموني على دراسة ما يدعى بالأكوردات، وعلاقة بعضها ببعض، والأكورد هو «تلاؤم أو انسجام ثلاثة أصوات موسيقية أو أكثر لتُعزف معاً وفي وقتٍ واحد». إنه البنية الرئيسة للتنغيم (الهارموني)، وفيه يكمن سرّ تلك الظلال الممتعة للحن الموزع هارمونياً، والتي تكسب اللحن غناه النغمي، وتنقله من فضاءٍ ذي بعد واحد إلى فضاء متعدد الأبعاد[2].

وليس ذلك التلاؤم والانسجام بين الأصوات الثلاثة سوى نسيج مركب من الإيقاعات النسبوية القائمة على الأبعاد (الفواصل) الصوتية التوافقية.. إنه التناسب يخرج من ثوبه الرياضي المحض، وصورته العقلية، ليتقمص الوتر وآلة النفخ، فيودعها أسراره الإيقاعية.

لقد جرى التنغيم الهارموني، في الأعمال الموسيقية حتى أواخر القرن التاسع عشر، ضمن شرطين اثنين هما: سيطرة النغمة الأساسية (تونيك) والمقام المركزي في المقطوعة الموسيقية، فكل خروجٍ عن ذلك المقام كان مؤقتاً يعقبه عودة إلى المقام

---

(١) انظر: كوبلاند: عناصر الموسيقا الأربعة (٢). الحياة الموسيقية(٥)... ص ١٦.

(٢) يمكن أن نعدّ كل صوت موسيقي في الأكورد بعداً، فيكتسب اللحن أبعاد ثلاثة إذا كان الأكورد ثلاثياً. انظر: فوزي حسين: الموسيقى السيمفونية. دار المعارف بمصر ١٩٦٥، ص ٢١.

الرئيس. إلاّ أن اغراء الابتكار، والأفق الواسع الذي يتيحه اللعب بالتنغيم عبر المقامات، قد دفعا بعض الموسيقيين الكبار إلى خرق ذلك النظام الهرم، فرأينا الموسيقار الألماني (ڤاغنر: ١٨١٣-١٨٨٣) يتحرك «من مقام إلى آخر حتى ذلك المدى الذي يبدأ فيه الإحساس بالمقام المركزي بالضياع»(١).

ثم جاءت القفزة التالية على يد (شونبرغ) الذي أعرض عن المقامية برمتها، لينقل الهارمونية إلى (اللامقامية)، فيلعب بسلسلة أنصاف الأصوات المتساوية التي يتضمنها السلم الملوّن (الكروماتي)(٢)، دون أن يُلزم نغماته بالانضباط وفق مقام مركزي. فهل تحلل (شونبرغ) من إيقاع التناسب؟. وكيف له أن يصدف عن ذلك الإيقاع وقد اتخذ من نغمات السلم الملون ناظماً لألحانه، وهي النغمات التي يحكمها التناسب حكماً صارماً! بل إن (شونبرغ) لم يلبث أن أعاد النظام إلى تجاربه المشعثه، وفق بناء جديد اطلق عليه: (نظام الاثني عشر صوتاً).

هكذا أخذ الأسلوب الهارموني القديم يتهشم، منذ نهاية القرن التاسع عشر، وتزداد الجراءة عليه. بل إن الموسيقار الفرنسي اللامع (ديبوسي ١٨٦٢-١٩١٨)، وقد ضاق ذرعاً بالقوالب التقليدية، أعاد الموسيقا إلى أصولها في الإحساس الغريزي، قبل أن يتنطع الرياضيون لترييضها ونمذجتها. لقد رجع إلى الإحساس الفطري بالتناسب، وأعاد الدور الأصيل إلى الأذن على أنها الحكم الأول على التآلف والتناغم، وحثّها على توسيع مدى إحساسها النغمي. يقول:

«إن الناس يفرطون في محاولة الكتابة، ويصنعون الموسيقا للورق، بينما هي مخلوقة للأذن، ويلتمسون أفكارهم في ذواتهم، بينما يجب التماسها في ما هو محيط بنا. إنهم لا يسمعون من حولهم أصوات الطبيعة التي لا تُحصى، ولا يترصدون هذه الموسيقا المتنوعة التي تقدمها لنا»(٣).

---

(١) كوبلاند. م.س. ص ٢٣.

(٢) هو السلم الموسيقي الغربي ذو الاثني عشر صوتاً من أنصاف النغمات ذات الفواصل المتساوية.

(٣) انظر: حنانا، محمد: ديبوسي والانطباعية. الحياة الموسيقية عدد/ ٢٠/ -١٩٩٠. ص ١٣١.

هذه الدعوة إلى التماس الفكرة في الطبيعة، وتحليل أصواتها الثرّة، مثلما حلل (الانطباعيون) التشكيليون ضوءَ الشمس الطازج، خارجين من مراسمهم، ومن أفكارهم المسبقة، هي ما يعلل وصف مذهب (ديبوسي) بالانطباعية. فكما صوّر (مانيه) غبش الصبح في لوحته الشهيرة (انطباع-شروق الشمس)، معرضاً عن التأمل في لوحات متحف (اللوفر)، يقول (ديبوسي):

(إن مشاهدة بزوغ الشمس أكثر فائدة للمؤلف من سماع السيمفونية الريفية لبيتهوفن).

ويرى الموسيقي والباحث الأمريكي (كوبلاند) أن المحللين قد وجدوا (في موسيقا ديبوسي اكوردات غير قابلة للتفسير وفق الهارموني القديم)، ولم يكن لها من معيار سوى معيارها الذاتي المحض: هكذا أحبها (ديبوسي).. ! إنها الحرية الهارمونية مطلقة الأسار، لكنها لقيت في البدء تذمراً من الآذان التي ألفت الهارمونية المنضبطة التي اعتادتها طيلة قرون، فقد كانت الموسيقا الجديدة تلك مشوبة بالتنافر النغمي، أو ما بدا تنافراً، إلا أن (ديبوسي)، ومن نهج نهجه، كانوا على دراية بجدل الموسيقا، فالتعارض بين التآلف والتنافر ليس تناقضاً مطلقاً، إذ هو قابل للتعديل، وإعادة التقويم، بما يناسب تطور الذوق الموسيقي، وارتقاء الخبرة الفنية والثقافية، وتغير طابع العصر.

وتمتلك الأذن الموسيقية من المرونة ما يجعلها قادرة على تذوق ما كان يبدو تنافراً، فيما إذا امتلك هذا التنافر نوعاً من التلاؤم الكامن أوالخفي الذي يستطيع إثارة استجابة حسيّة مرغوبة.

وهكذا أخذ التنافر يشق طريقه إلى التآلف، ليرجع بإيقاع التناسب إلى جذوره كإيقاع ذوقي.

ومثلما يدعو الضدُّ ضدّه إلى حلبة الصراع، استفزت (اللامقامية) غريمها (المقامية) التي شحذت اسلحتها من جديد، وعادت إلى الساحة في لبوس

مستحدث ذي حيوية استثنائية: إنها التعددية المقامية التي من شأنها أن تنافس (اللامقامية)، فتشهد (داريوس ميلهود) (١) يستخدم مقامين، أو أكثر، ليُعزف اللحن عليهما معاً، وفي آن واحد، ففي بعض من مجموعته (ألحان من البرازيل) تلعب يده اليمنى (على مقام ري ماجور، فيما تلعب اليسرى على مقام صول ماجور) (٢)

وفي مثل هذه التجارب تتداخل إيقاعات التناسب وتتشابك، لكن الضابط الخفي يبقى يقظاً، فلا يلبث الإحساس بالتنافر أن يخفت، ليتلاشى، كلما أعدت الاستماع إلى التركيب الجديد، عليك، فقط، أن تؤمن بعبقرية الأذن.

٤- اللون الصوتي:

لا يصعب على عين المشاهد أن يميز بين لوحة صورت بالألوان الزيتية وأخرى بالألوان المائية أو بألوان (الجواش)، وسواهما بالحبر الصيني، فلكل من هذه الخامات اللونية طابع يميزها ويعطي اللوحة (نكهتها) اللونية الخاصة.

ولا تقل الأذن عن العين قدرة إذ تميز طابع الصوت، أو اللون الصوتي (اذا استعرنا تلك المفردة من فن التصوير). ألسنا قادرين على التفريق بين صوت الناي وصوت العود دون أن نراهما؟

ومثلما نستطيع المقارنة بين درجات اللون الواحد، نستطيع أن نميز الصوت المنخفض عن الحاد.

وهذا التباين في طابع الصوت، وفي درجاته، يزوّد المؤلف بثروة (أداتية) للتصوير الموسيقي، وللتعبير عن الفكرة التي يُراد إبرازها في هذا الجزء أو ذاك من العمل الموسيقي، فللون الصوتي مدلول وإيحاء، وللآلة قيمة تعبيرية.

---

(١) داريوس ميلهود (١٨٩٢-١٩٧٤) موسيقار فرنسي، استقر في أمريكا.
(٢) كوبلاند: عناصر الموسيقا الأربعة (٢) . . . ص٢٥.

ولا يظنن المرء أن الفكرة تنشأ أولاً، بالضرورة، ثم يختار الفنان الآلة الملائمة، فكثيراً ما يتظافر العقل وحاسة السمع، فيتصور الفنان لحنه مقروناً بالآلة المناسبة.

إنه إيقاع التناسب يعقد توليفاً بين طابع الصوت ودلالة اللحن.

وللون الصوتي دور في ما يسمى (التفاعل) في العمل الموسيقي، وخاصة ذلك الذي يقوم على قالب (السوناتا)، فبعد عرض اللحن الرئيس، ينتقل المؤلف إلى معالجة ذلك اللحن عبر تفاعل أوركسترالي، تسهم فيه كثرة من الآلات الموسيقية، من وتريات وآلات نفخ وآلات إيقاعية، وعلى المؤلف البارع أن يتعرف الألوان الصوتية التي بمقدورها أن تعكس (سيكولوجية) اللحن المعالج.

ويتطلب ذلك إحساساً عميقاً بالأبعاد اللونية لكل آلة، وما ترسمه، أو تحفزه، من مشاعر في نفس المتلقي.. إنها قراءة (الهارمونية) الداخلية- إن صح القول- للآلة، ولعل هذه القراءة العميقة، فضلاً عن المهارة المدهشة، هي التي فجّرت تلك الكوامن في اللون الصوتي الآسر لكمان (باغانيني)، أشهر عازفي الكمان الأوروبيين في القرن التاسع عشر.

وإذا قال بعضهم إن إدخال (عبد الوهاب) مجموعة الماندولين، في مقدمة أغنية (عاشق الروح)، هي حذلقة تحديثية تنزو إلى الإبهار فحسب، فهل كان استخدام (رياض السنباطي) لآلة البيانو في لحنه لقصيدة (أراك عصي الدمع)، التي غنتها (أم كلثوم) في ستينات القرن الفائت، مجرد بدعة مماثلة؟ أم أن السنباطي توخى المطابقة بين التعبير اللحني لمدلول الكلمات، واللون المتميز لصوت البيانو، عبر تجاوب إيقاعي بينهما.

ويحتاج الملحن إلى دراية وحس عميقين حين يقوم بالجمع بين ألوان صوتية مختلفة ليقدم عملاً موسيقياً، كخماسي آلات النفخ الخشبية (فلوت، أوبوا،

كلارينيت، باصون، هورن) . . . وللرباعي الوتري، المؤلف من كمانين وفيولا وفيولانسيل، مكانة خاصة، لكونه أكثر التشكيلات رواجاً في (موسيقا الحجرة). فإذا كان المؤلف نزاعاً إلى عالمه الذاتي - كما يقول (كوبلاند) - «فلا يجد أمامه أفضل من تشكيلة الرباعي الوتري، إن جرسه يخلق شعوراً حميماً وإحساساً ذاتياً يجد إطاره الأفضل في غرفة تبدو فيها أصوات الآلات قريبة وحميمة»[1].

وقد يذكر الرباعي الوتري بالتخت الشرقي الذي كان قوام الموسيقا العربية (والمصرية بخاصة) في العقود الأولى من القرن العشرين، وكان مؤلفاً من العود والكمان والقانون والناي والرق [2].

وإذا كان التخت قد طواه الزمان لترثُه الفرقة الموسيقية الكبيرة، والآلات الموسيقية الالكترونية من ثم، فإن حميميّته ما تزال حاضرة في نفوس من حظي بالاستماع إليه في ما بقي من التسجيلات القديمة، أو ما استحضر، ففي هذه التشكيلة الموسيقية لا يستطيع التفرد إلا أن يعلن عن نفسه، فتخاطب كل آلة اذن المستمع مخرجةً ما في سريرتها من مهارة، كما يضفي خليط الأصوات على الخط اللحني البسيط حزمة من الأصداء اللونية الممتعة، دون ضجيج.

ذلك التخت الشرقي هو من جعل من (سامي الشوا)، عازف الكمان الشهير، اسماً لامعاً في شتى أقطار العروبة، ثم حمله إلى المهاجر، ليحتفل به العرب المهجريون، وتحظى (كمنجته) بما لم تحظ به آلة موسيقية في عصرها، فقد قرّضها ألمع شعراء المهجر (إيليا أبو ماضي) [3]:

---

(١) كوبلاند: عناصر الموسيقا الأربعة، اللون الصوتي، الحياة الموسيقية، عدد/ ٦/ - ١٩٩٤ ص٣١.

(٢) التخت في الأصل مؤلف من العود والناي والقانون والعود الصغير والقانون الصغير والبزق والدف والدربكه، (انظر: الشريف، صميم، الأغنية العربية، ص٣٤٨).

(٣) أبو ماضي، إيليا: الخمائل، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣ ١٩٦٠. ص١٨٠.

كـمنجـة الشـوآ عليك السـلام بهـيكل الوحي وعـرش الغـرامْ
فـيك التـقت أرواح أهل الهـوى نجـوى وشكوى وبكا وابتـسـام
وأودعت فـيك الصـبا همسـهـا وخـبـأ الأسـرار فـيك الظلام
ردي إلينا اليـوم دنيـا الرؤى فـإننا نشـقى بدنيـا الحطام

لكن التخت الشرقي لـم يستطع أن يتخطى عتبته، فبقي أسير الخط اللحني الواحد، عـاجزاً عن إحداث أية مرافقة هارمونيـة، أو بناء نسيج (بوليـفوني). . ويقودنا هذا إلى الحديث عن أنماط النسج الموسيقية، وتقصي الخصائص الإيقاعية التي تميز كلاً منها:

النسيج الموسيقي:

تصنف الأعـمـال الموسـيـقـيـة، في العـادة، ضـمن ثلاثة أنماط من النّسج الموسيقية: المونوفوني، الهوموفوني، البوليفوني، وأبسطها الموسيقا المونوفونية، وهي القائمة على خط لحني واحد دون مصاحبة هارمونية، كموسيقا الإغريق القدماء، والموسيقا الشرقية التقليدية، والموسيقا الشعبية، وهي ذات غنى مقامي غالباً، وخطوط لحنية دقيقة، تحليها أرباع النغمات وأجزاؤها التي تفتقر إليها الموسيقا الغربية الحديثة، وتمنحها تلك الأرباع ظلالاً من الإطراب الممتع، لكنها، على نكهتها المستلذة، تشكل العائق الرئيس أمام إخضاع اللحن للتنغيم الهارموني.

وقد عرفت الموسيقا الأوروبية أنواعاً من الموسيقا المونوفونية، وبخاصة الغناء الغريغورياني الكنسي، كما يظهر النسيج المونوفوني في معزوفات الآلات المنفردة.

ويتـمـثل إيقـاع التناسب، في النمط المونوفـوني، في كـون الخطوط اللحنيـة خـاضعـة لمقامـات تقـوم على النغـمـات المتوافـقـة ذات الأبعـاد النسـبوية البسيطة والصغيرة التي اكتشفتها الأذن بالسليقة أو بالدربة.

الضرب الثاني من النسيج هو النسيجة الهوموفوني، وهو يتشكل من الخط اللحني الأساس مع أكورداته المرافقة، التي تمثل الخلفية الهارمونية لذلك الخط، وتعود بواكيره إلى ابتكارات مؤلفي الأوبرا الإيطالية مطلع القرن السابع عشر[1] ولا تبني الأكوردات المرافقة اعتباطاً، فهي تنطوي على المدروجات الهارمونية (التوافقية) للحن الأساس، فالإيقاع النسبي يتخذها هنا منحىً رأسياً تتردد فيه أصداء اللحن المنغمة في العمق، صاعدة أو هابطة.

النسيج الثالث هو النسيج البوليفوني، وهو - خلافاً للاتجاه الرأسي في الهوموفونية- ينحو منحىً أفقياً، حيث تتحرك عدة خطوط لحنية منفصلة في النسيج اللحني[2]، وعلى المستمع أن يتتبع مسارات تلك الخطوط المستقلة، بدلاً من سماع صوت واحد (ناجم عن عدة أصوات رأسية معزوفة معاً وفي آن واحد)[3]، كما في التنغيم (الهارموني).

وفي إيقاع هذا النسيج يتفاعل جدل الاستقلال والتراكب بين الألحان في انفصالها ووحدتها، في انسجام تلك الألحان وتعارضها معاً، لتشكل في محصلتها تكويناً لحنياً لا يحققه كل منها على حدة.

كان النسيج البوليفوني هو السائد قبل مطلع القرن السابع عشر، وقد واصل ازدهاره في القرنين السابع عشر والثامن عشر، في أعمال (يوهان سباستيان باخ)[4] ومعاصريه.

وتخاطب الموسيقا البوليفونية (بنسيجها الكونترابانتي) العقل أكثر من أي نمط آخر، وتدعوه إلى بذل الجهد في تتبع الخطوط اللحنية المنفصلة، وفي التقاط الخيط

---

(١) انظر: كوبلاند- آ: النسيج الموسيقي، مجلة الحياة الموسيقية، عدد ٧/ ٨-١٩٩٤، ص٤٧.

(٢) يقوم هذا التركيب على أسس فنية تعرف بـ (الكونترابانت)، أي أصول التقابل الصوتي.

(٣) كوبلاند. . م.س. ص٥٠

(٤) مثل مقدمة (باخ) الكوْرسيه: أنا شدك أيها السيد المسيح.

الخفي الذي يربط بينهـا، وإدراك تلك الجدلية الموقعة بين وحدة اللحن وتباين الخطوط، فهي ترتقي بإيقاع التناسب من المستوى العاطفي إلى المستوى العقلي، وتجعل من التذوق مهمة جدلية.

ومن شأن الموسيقا أن تغري أساطينها بالمزج بين أنماط النسج المختلفة، والانتقال من نسيج إلى آخر دون استئذان، كما فعل (بيتهوفن) في حركة (الأليجريتو)، في سيمفونيته السابعة، حين مزج بين النسيج الهوموفوني والنسيج الكونترابنتي.

القوالب الأساس:

وتنظم النسج الموسيقية السابقة، منفردة أو مجتمعة، مختلف القوالب الأساسية للموسيقا الغربية، كالشكل ذي المقاطع (SECTIONAL)[(١)]، وأشكال التنويع[(٢)]، وأكثرها أهمية (التنويعات على لحن)، حيث يُنتقى لحن ما، أو فكرة موسيقية (ثيمة)، من ابتكار المؤلف أو سواه، لإجراء تنويعات عليه، وهي ليست سوى إعادة قراءة للحن عبر نُسج لونية مختلفة[(٣)]، وفيها يعرض المؤلف مقدرته على إضفاء أبعاد مبتكرة تغني اللحن.

قد يأخذ التنويع صورة إضافات لحنية، أو زخماً إيقاعياً، أو يحوّل اللحن إلى بنية هارمونية.

وقد يلعب المؤلف على التنويع المقامي، وربما يُقدم على إضافة خطوط لحنية أخرى وفق النمط الكونترابانتي، وقد يمزج بين مختلف هذه الأشكال ليعرض صورةً باذخة عن تزاوج المهارتين الحسيّة والعقلية في تطوير وتعميق مفهوم التآلف الموسيقي. وفي حين يُبنى القالب الثالث من قوالب الموسيقا الأساسية(الغربية)،

---

(١) انظر: الحياة الموسيقية. عدد ٩-١٩٩٥. ص١٦.

(٢) انظر: الحياة الموسيقية، عدد١٠-١٩٩٥. ص٤١-٩٥.

(٣) كالحركة الأولى من (سوناتا البيانو- لاماجور) لموزارت، وهي مبنية على (ثيمة) وستة تنويعات.

وهو قالب (الفوغ) [1] على نسيج بوليفوني (كونترابنتي)، فإن قالب (السوناتا) يبتعد، عادة، عن ذلك النسيج، ليتخذ من التنغيم (الهارموني) هيكلاً له. وهو قالب ظهر منذ قرنين ونيّف، وله حضور مرموق في الموسيقا الحديثة، إذ ينظم أصنافاً عدة: من الكونشرتو (حوار آلة منفردة مع الأوركسترا)، إلى الرباعية الوترية، إلى السيمفونية، إلى سوناتا الآلة المنفردة، وهي (معزوفة لآلة واحدة كاملة الهارمونية كالبيانو، أو آلة ميلودية (كالفيولينة) تصحبها آلة كاملة الهارمونية)[2].

تتألف (السوناتا)، في العادة، من ثلاث حركات (أجزاء): أولاها سريعة، فبطيئة، فسريعة، أو من أربع حركات [3]: سريعة، فبطيئة، فمعتدلة السرعة، فسريعة جداً.

وتنقسم الصيغة النموذجية للحركة الأولى [4] في السوناتا إلى ثلاثة مقاطع هي: العرض، التفاعل (أو المعالجة)، الإعادة (أو التلخيص).

يجري في المقطع الأول عرض المادة اللحنية، وتضم لحنين أساسيين على التوالي (يتواجهان إيقاعاً ومقاماً، بحيث يدرك السامع في يسر التقابل بين لحنٍ

---

(١) كما في أعمال (هاندل) و(باخ)، وقد ازدهر قالب (الفوغ) في القرن (١٨)، انظر الحياة الموسيقية عدد (١١) ص ٣٥.

(٢) فوزي، حسين: الموسيقى السيمفونية: دار المعارف بمصر- ١٩٦٥، ص٤٥.

(٣) تظهر في الموسيقا الحديثة سوناتا من حركة واحدة قد تكون صورة موسعة للحركة الأولى، أو تجمع الحركات الأربع في إطارها، وثمة سوناتا من حركتين أيضاً.

(٤) دعي قالب السوناتا بـ(قالب الحركة الأولى) لاستعماله في الحركة الأولى للمؤلفات الأوركسترالية، كما دعي أيضاً (قالب السوناتا السريع: Allegro) لأن الحركة الأولى تكون سريعة في العادة، بينما الحركة الثانية في السوناتا بطيئة وغنائية الطابع (aria) أما الثالثة والأخيرة فتكون سريعة، وذات بريق، في صيغة تعرف بالروندو Rondo(المرجعات)، أو التنويعات / انظر: السيسي: دعوة إلى الموسيقا ص١٦٣، فإذا كانت السوناتا رباعية فإن الحركة المضافة قبل الأخيرة تحذو حذو رقصة (المنويتو)-انظر: فوزي، حسين الموسيقا السيمفونية . . . ص٤٦.

يغلب عليه الطابع الغنائي ولحن يتميز بوضوح إيقاعه)[1]. فهما فكرتان موسيقيتان متقابلتان تضعان البذرة الدرامية التي سوف تنمو وتتطور في المقطع الثاني حيث تجري معالجة اللحن على نحو مبتكر، لتعود المادة اللحنية إلى الظهور من جديد في المقطع الثالث، بعد أن يجمع المؤلف اشتاتها، ويحيطها بالتحوير والتركيبات الهارمونية، ليرجع بها إلى صيغتها الأصلية، ومقامها ذاته.

وجدير قسم (التفاعل) بأن نطلق عليه: فلسفة اللحن، وفيه يتناول المؤلف المادة اللحنية، فيوسعها تحليلاً وتركيباً، ليبرز أصالته وخصوصيته، ومقدرته على الابتكار والتنويع والمعالجة الهارمونية، وهو حرٌ في ذلك، مما يحفزه إلى التحليق في فضاءات لحنية لم تطرق بعد.

وفي هذه المعالجة يبدو إيقاع التآلف (أو التناسب) إيقاعاً خلاّقاً، لاتحده حدود سوى (الرتم) الإيقاعي، فهو يشكل تحدياً لمخيلة الفنان المبدع... وينم هذا الإيقاع، في تفاعله، عن (سيكولوجية) اللحن التي تعكس (سيكولوجية) المؤلف.

بيد أن التفاعل، في جوهره، ليس سوى اصطراع بين عناصر اللحن، أو بين المادة الرئيسة وما يدخله المؤلف عليها من مواد لحنية جديدة، أو تحوير مقامي، أو تنويعات أخرى، وبذلك يمكن وصف قسم التفاعل بأنه دراما لحنية، وفي السيرورة الدرامية يحفظ إيقاع التناسب وحدة واتساق العناصر المصطرعة.

ولعل جاذبية ذلك الصراع، وحرية المؤلف في إدارة دفته، قد جعلا من قالب السوناتا ناظماً للأعمال السيمفونية منذ الكلاسيكيين (كموتسارت وهايدن) إلى سيمفونيات (بيتهوفن) التسع، إلى ورثته من الرومانتيكيين (كشومان وبراهمز..) إلى (مندلسون) و(تشايكوفسكي).. ثم إلى المجددين أمثال (سيزار فرانك)، فعمالقة القرن العشرين (كبروكوفييف، شاستوكوفيتش، سبيلوس..).

---

(١) فوزي: م.س. ص٤٧.

والسمفونية معزوفة معدة للأوركسترا، وتنسج وفق قالب السوناتا، إلا أنّ أداة التعبير قد تضاعفت في المجموعة الأوركسترالية التي تمكّن المؤلف (من التصوير والتلوين والإفصاح عن المشاعر بطريقة أروع وأوضح)، والسمفونية توحي، في بنائها، بالصروح الشامخة (كالمعابد والقصور في فن العمارة [1]). ويصدر هذا الإيحاء عن توحد الفنون في إيقاع واحد عميق يحكمه التناسب.

وللكونشرتو، الذي ينظمه قالب السوناتا أيضاً، مكانة خاصة في القلوب، إذ تتجسد فيه وحدة التناسب والصراع في الحوار الدرامي بين الآلة المنفردة والأوركسترا، بين التفرد في جموح خياله وابتكاره وبين رصانة الجماعة وجهارتها، لكن محصلة ذلك الصراع تكون للفرد، ممثلاً في الآلة المنفردة (بيانو، كمان، آلة نفخ. . .)، مما يذكي لدى المستمع مشاعر التحدي والإلهام، مستقوياً بالموسيقا في مواجهة القدر الآلهي أو الطبيعي، أو القدر الاجتماعي.

إلا أنّ قالب (السوناتا) والأعمال السمفونية، وسواهما من الأشكال المقيّدة، لبثت تحظر على الفنان أن يبحر في اليم طليقاً دون مسارات مفروضة، فكان على الموسيقا أن تتيح له تحقيق تلك (النزوة)، فظهر (البريلود) [2] والقصيد السيمفوني غير المرتبطين بالقوالب السابقة، وإنما (بخطة قواعدية) يضعها الفنان ذاته.

ويُعدّ (فرانز ليست: ١٨١١-١٨٨٦) صاحب براءة اختراع (القصيد السيمفوني)، ومن قصائده (بروميثيوس)و(هاملت)، وبروميثيوس هو الإله العاق، في الميثولوجيا الإغريقية، الذي سرق نار الآلهة ليهديها إلى صنيعته الإنسان، فحق عليه غضب كبير الآلهة (زيوس)، فحكم عليه بالعذاب الأبدي مقيّداً إلى صخور (القفقاس)، تأكل كبده النسور . . . أما (هاملت) فهو الباحث

---

(١) فوزي: الموسيقى السمفونية . . . ص٥٠.

(٢) ومنها بريلودات (باخ)، ومن أعمال (ديبوسي): بريلود خطوات على الثلج، انظر تفاصيل حول (البريلود) في الحياة الموسيقية، عدد ١٣. ص١٩-٢٢.

عن الحقيقة، على مرارتها، وهو المتأمل عميقاً في مغزى الوجود، ومكتشف البذرة الأولى للصراع السرمدي (أن نكون أو لا نكون). . فهل لهاتين الشخصيتين أن يُحبسا في قالب موسيقي! وبخاصة إذا سرت فيهما روح الشعر، في عصر انهارت فيه أو هُشمت المفاهيم الكلاسيكية للفن.

(لقد أدرك «ليست» أن الفكرة الشعرية لا يمكن أن يُعبَّر عنها على نحوٍ لائق ضمن حدود الأشكال الملتزمة بالقواعد)(١)، فوجد الحل في القصيد السيمفوني المؤلف من حركة واحدة (مع شرح تمهيدي لها يُطبع في المدونة الموسيقية المنشورة)

وقد اغتنى القصيد السيمفوني بالأعمال اللاحقة لعدد من موسيقيي القرن التاسع عشر والقرن العشرين (كريتشارد شتراوس) (٢).

وإذا كان (ليست) قد أراد من قصيده السيمفوني خرق المألوف، والخروج عن الأيقاعات الرتيبة لقالب السيمفونية، فإن مواطنه ومعاصره الألماني (ريتشارد فاغنر: ١٨١٣-١٨٨٣) قد اتجه نحو الأوبرا ليخلصها من رتابتها وأسلوبها التقليدي، ويحقق مأثرته في الخرق الخلاق للموروث الإيقاعي، حيث تخلّى عن التقطع اللحني، لينتظم كل فصل من الأوبرا في تدفق موسيقي متصل، كما أوكل إلى الأوركسترا دوراً يفوق كثيراً ما كان مألوفاً في الأوبرا التقليدية (٣)، وجعل من عمله الأوبرالي تضافراً لفنون الشعر والدراما المسرحية والموسيقا في كيان موحد دعاه (الدراما الموسيقية).

لقد قال بيتهوفن الكلمة الأخيرة في موسيقا الآلات- كما يعترف (فاغنر)- «والخطوة التي تليها. . هي الموسيقا التي تتكامل وتتوج بالشعر» (٤). وهكذا فإن

---

(١) كوبلاند: الأشكال الحرة، مجلة الحياة الموسيقية، عدد١٣. ص٢٧.

(٢) من أعماله: دون كيشوت، حياة بطل، هكذا تكلم زرادشت.

(٣) انظر: كوبلاند: الأوبرا والدراما الموسيقية. الحياة الموسيقية عدد ١٤-١٩٩٦. ص٢٧.

(٤) انظر: السيسي: دعوة إلى الموسيقا. . . ص١١٧.

(الدراما الموسيقية) الفاغنرية هي ثمرة ذلك التلاقح بين الفنون المرئية والمسموعة، في تآلف إيقاعي لا يستطيع تحقيق وحدته سوى فيلسوف تنكَّر في ثوب موسيقي شاعر.

ولموسيقا القرن العشرين نزوع إلى التخطي الديناميكي، مع حنين، يتلامح هنا وهناك إلى أبهة الماضي ونضارته، وقد لا يرى ذلك النزوع من حُرمةٍ للقواعد التقليدية، بحيث يعسر تصنيف الأعمال الموسيقية، أحياناً، في هذا القالب أو ذاك، ولسوف تتابع الموسيقا تخطيها، في جدل يُنفى النفي فيه مرات ومرات، وتظهر القوالب الجديدة، وتتعدل، وتختفي، في سيرورة داخلية تحكم فن الموسيقا، كأي فن أو علم آخر.

ويسعى الموسيقيون، على الدوام، عبر هذه السيرورة، إلى توسيع مطّرد لافق التذوق، وخرق المألوف منه، وابتكار إيقاعات نسبية جديدة، وارتياد فضاءات لم تطرق بعد، لكن معيار التناسب، في تأصله وتجدده، وفي جمعه بين النسبية والإطلاق، سيبقى هو المعيار.

بين سحر الصورة الصوتية وموهبة الأذن:

ومهما كان المؤلف حاذقاً، والمؤدي بارعاً، فإن الحكم الذوقي على العمل الموسيقي يتوقف، إلى حد بعيد، على مايُدعى (الصورة الصوتية) التي يظهر اللحن فيها بشكله النهائي، وينبغي أن يكون المؤلف، أو المؤدي، قادراً على إدراك تلك الصورة، إدراكاً سمعياً (قبلياً)، إنها نوع «من التفكير المسبق في الطبيعة الدقيقة لماهية الألحان التي سيتم إبداعها»[1]، فلا يمكن «إبداع تركيب صوتي جميل، أو مزيج من هذه التركيبات الصوتية دون سماع الصوت المتخيل في الأذن الداخلية أولاً)، وفي هذه الصورة «يكمن الجمال، واستدارة اللحن، ودفؤه، إضافة إلى

---

(١) كوبلاند: الصورة الصوتية، ترجمة محمد أنس حماده، الحياة الموسيقية، عدد ٢٠-١٩٩٩. ص٣٣.

عمق اللحن وحوافه»، إنها أصداء ذلك الإيقاع الذي يعمر العقل قبل الأذن، ويملك القدرة الخارقة على التحول إلى خيال لحني يسبق صياغة اللحن.

مثل تلك الصورة الصوتية تتجلى في الأداء الآسر، لحناً وغناءً، للأغنية الروسية التي لا تنسى «أمسيات في ضواحي موسكو»، التي راجت في ستينات القرن العشرين، وامتلكت مزيجاً فريداً من التألق والرخامة والعمق.

وربما تباينت ألوان الثوب الذي تظهر فيه الصورة الصوتية للحن الواحد بين هذا الأداء وذاك، كما في العمل السيمفوني الذي تقدمه فرق أوركسترالية مختلفة، أو في المعزوفة التي تؤديها آلتان متباينتان، وحتى في الأغنية الواحدة يقدمها المغني ذاته في زمنين منفصلين، فثمة مسافة بين الصورة التي يظهر فيها مونولوج (رق الحبيب)، مسجلاً في الأستوديو، بالأداء الرصين والمتمكن لأم كلثوم، وبين الصورة التي يختال فيها ذلك المونولوج بصوت (كوكب الشرق)، في إحدى حفلاتها الغنائية، فتحلق فيها تحليقاً هو ما تخيله (محمد القصبجي) أو رسمه، حين صاغ كلمات الأغنية لحناً بديعاً.

فالصورة الصوتية هي، في النهاية، حصيلة تفاعل جدلي نسبوي بين اللحن والآلة والصوت وأذن المتلقي، وأحد أوجه هذا التفاعل يقوم على توافق خفي بين ملامح اللحن والسمات الخاصة لشخصية المتلقي، فيرى المؤلف والناقد الموسيقي الأمريكي(آ- كوبلاند) أن تذوق أعمال (سترافنسكي) الأخيرة تحتاج إلى حب الأسلوب، الإحكام، قوة الشخصية، وبالنسبة لـ(ميلهود) و (شافيز)، إلى تذوق الرنين الحاد الحريف، وتتطلب أعمال (هيندميث) و(بيستون) أذناً كونترابانتية، وأعمال (بولانك) و(تومسون) ذكاءً بارعاً، وأعمال (فيلا - بوش) إحساساً بنضارة الألوان) (١).

---

(١) كوبالند: الموسيقا الحديثة . . مجلة الحياة الموسيقية. عدد/ ١٥/ - ١٩٩٧

فالموسيقا تخاطب، في الإنسان، مواضع عدة من حواسه، وعقله، وعاطفته، وتملك طيفاً واسعاً من التأثيرات المتنوعة، ولا يتم التذوق العميق إلا بتوفر نوع من التوليف الفائق بين طرفي العمل الإبداعي: المؤلف والمستمع، وفي هذا التوليف يبلغ الإيقاع النسبي ما يشبه حالة (الطنين) [1] حيث تدرك النشوة الموسيقية ذروتها.

وهكذا تختلف الأذن البشرية من فردٍ إلى فرد، ومن عصر إلى عصر، وإن اتفق التركيب. ففي هذه الأذن تمتزج خلاصة مؤثرات تراثية وثقافية، وملكات عقلية، ومواهب حسية، تتباين بين الأفراد، فضلاً عن تمايز التكوين العاطفي، ولذلك فإن التذوق مسألة نسبية، ليس من حيث الدرجة فحسب، وإنما من جهة التذوق أيضاً، فقد أتذوق مغناة (كارمينابورانا) لـ (كارل أورف ١٨٩٥-١٩٨٢)، على نحوٍ يغاير، قليلاً أو كثيراً، ما يتذوقه سواي منها، فبعضنا مأخوذ بالمقدمة الفخمة، فيما يميل آخر إلى الألحان الخفيفة والميلودية التي تليها.

وتحتاج الأذن إلى دربةٍ ومران متواصلين، وإلى استعداد لتجديد وتوسيع طيف التذوق، لكي تستوعب ما يستجد من أعمال موسيقية جادة، فإيقاع التآلف (أو التناسب) لا حدود له، ولا سبيل إلى حصره أفقياً ورأسياً، والأذن مطالبة على الدوام بأن تواكبه.

تخاطر سمعي بصري:

ومثلما يروق للشعر أن يستصحب الموسيقا أحياناً، طلباً لتأثير عاطفي أعمق، تتجه الموسيقا إلى الإيحاء اللوني وإيقاعاته، وثمة جامع بين هذا وتلك هو أن كلاً منهما ظاهرة موجية، فإذا كان الصوت تردداً موجياً في الهواء، فإن الضوء تردد موجي على حامله (الحقل الكهربائي المغنطيسي)، ويقوم الغلاف الجوي الأرضي بتحليله إلى ألوانه السبعة: (البنفسجي، النيلي، الأزرق، الأخضر،

---

(١) في الطنين يبلغ الاهتزاز أقصى مداه.

الأصفر، البرتقالي، الأحمر)، لكل منها ذبذبة خاصة تميزه عن سواه، فهل من المصادفة أن يتفق عدد هذا الألوان وعدد النغمات السبع على السلم الموسيقي الطبيعي الذي اهتدى إليه إنسان الحضارة منذ زمن بعيد.

لقد وجد (نيوتن: ١٦٤٣-١٧٢٧)، ورياضيون آخرون، تقابلاً بين النسب الرياضية التي تفصل ألوان الطيف الضوئي، بعضها عن بعض، والأصوات الموسيقية السبعة، وفقاً للنظام التالي:

دو- ري- مي بيمول- فا- صول- لا- سي بيمول. (١)

وكان هذا مغرياً للباحثين والموسيقيين للربط بين الصوت واللون، وذلك بأن يصحب العرضَ الموسيقي عرض لوني.

وانتقلت العدوى إلى المقامات، فقد ترك أساطين النغم لأحاسيسهم أن تزاوج بين المقامات الموسيقية والألوان، وفقاً لتناسب ذوقي ذاتي، فكانت أنماط التزاوج متفاوتة، تعكس شخصية الفنان وتجربته المنفردة، ويظهر الجدول التالي ما تراءى من تقابل بين المقامات والألوان، لاثنين من عباقرة الموسيقا هما: (رمسكي كورساكوف، وسكريابين) (٢)

المقام	رمسكي كورساكوف	سكريابين
دو كبير	أبيض	أحمر
صول كبير	بني ذهبي فاتح	برتقالي وردي
ري كبير	أصفر شمسي	أصفر براق
لا كبير	وردي رائق	أخضر
مي كبير	أزرق ماسي براق	أزرق مائل للبياض
سي كبير	أزرق معدني غامق	أزرق مائل للبياض
فا كبير	أخضر	أحمر

(١)، (٢) انظر: السيسي: دعوة إلى الموسيقا.. ص٤٨-٤٩.

هكذا رأى كل من كورساكوف (صاحب شهرزاد) وسكريابين مقاماته اللونية الخاصة، مما يدل على أن إيقاع التناسب، على الرغم من أساسه الموضوعي، يحمل طابعاً نسبياً وذاتياً في أبعاده وامتداداته.

وتتقاطع هذه المحاولات للربط بين المقامات والألوان مع ما أسهب فيه إخوان الصفاء من تصنيف المقامات وفقاً للأمزجة البشرية، ولما تتركه من تأثيرات نفسية.

لقد دأب لفيف من العلماء والموسيقيين، منذ القرن السابع عشر، في الخوض في تجارب موسيقية لونية، منها اختراع (ولاس ريمنجتون ١٨٥٤-١٩١٨) الأرغن الضوئي الملون الذي «يصدر ألواناً تعرض على شاشته، ويصاحب هذا العرض الضوئي أداء موسيقي يقوم به عازف بيانو أو أوركسترا»[1]، فتستحضر النغمات اللون، ويستدعي اللون النغمات، في حوار مبتكر بين الأذن والعين.

بيد أن آلة (الكلافيلوكس)، التي اخترعها (توماس فيلفريد) وعرضها في نيويورك عام (١٩٢٢)، تختزل ذلك الحوار، وتحوله إلى استبطان موسيقي للغة اللون، فتلك الآلة لا تقوم بعزف موسيقا سمعية، وإنما موسيقا لونية صرفة، مستخدمة قوالب التأليف الموسيقي، وأدواته اللحنية والإيقاعية، وقد تُرجمت إلى مفردات ضوئية.

ولعل تينك الآلتين، وما أعقبهما (كالكونسول الضوئي الملون- ١٩٣٤)، قد نقلت نظرية المدرسة الرمزية في الشعر، والتي ظهرت في القرن التاسع عشر، وقالت بتجاوب الألوان والأصوات والروائح، إلى التكنيك الصوتي- اللوني، وعالم الموسيقا.

ولا شك أن اكتشاف ذلك التجاوب، وممارسة اللغة المشتركة بين مختلف الفنون، هو انجاز جمالي رائع.. يقول المؤلف الموسيقي والمفكر (سبريل سكوت) عام ١٩١٧:

---

(١) انظر السيسي: دعوة إلى الموسيقا.. ص٥١.

«إن كل عمل موسيقي يؤدي إلى إشعاع فكري ولوني يتشكل في صيغة قالب جمالي يسبح في الفضاء)[1] ، وفي هذه الصورة الشاعرية التي تعكس التجاوب بين لغات الحواس وفاعلية الفكر، يتجلى إيقاع التناسب كحقيقة شاملة، واحدة في جوهرها، ومتعددة في تجسداتها: صوتاً، ولوناً، وشعراً. إنه المنعكس الجدلي للوجود المتفرد للإنسان في قلب الطبيعة الحية، ولفاعلية ذلك الوجود.

وقد يذكّر اللعب بإيقاعات الصوت واللون بنظام للتدوين الموسيقي ابتكره موسيقي عربي شامي، قبل نحو خمسمئة عام، واستخدم فيه لغة الألوان، ويمثل ذلك النظام تجربة فريدة لا سابق لها ولا لاحق، لمع نجم صاحبها في زمانه ومكانه، ثم غيّبه ما غيّب سواه من الأفذاذ المغمورين في عصر الظلمات.

ذلك هو (شمس الدين الصيداوي- توفي بدمشق سنة ٩١١ للهجرة) الذي صاغ ابتكاره في أرجوزة من مئتين وسبعة وتسعين بيتاً، يعرض فيها أطرافاً من علمه الموسيقي، ويزوقها بالرسوم والمخططات، ومطلعها:

الحمد لله وليّ النعمهْ   من جاد لي منه بعلم النغمهْ
وبعد حمد الله والصلاةِ   قد جاءني خلّ من الثقاتِ
يسألني في نظم ذي الرساله   وشرحها فلم أدع مقاله

يقترح الصيداوي، في أرجوزته، نظاماً للتدوين متكاملاً، يستند إلى مدرجٍ موسيقي ذي ثمانية أسطر ملونة، تبدأ من المرسيني (الأخضر الزيتوني) صعوداً إلى الأحمر الوردي، فالأزرق اللازوردي، فالمنثوري، فالأصفر الأقحواني، فالأسود يعلوه الأزرق، ثم إلى المرسيني مرة أخرى، وتتفق هذه الألوان مع النغمات ذات الرموز الحرفية:

---

(١) م. س. ص٥٢.

ـل =يكاه

دو = دوكاه

سه = سيكاه

حار = جهاركاه

مح = بنجكاه

سسه= ششتكاه

هفه = هفتكاه

أما الخانة الثامنة والأخيرة فهي جواب (اليكاه)، وتوافق ما يدعى البعد بالكل[1]، وإليك تلك الأبيات الملّونة من الأرجوزه:

أول بُعـد منهم مُـرسـيني — كـذا ثمـانيـة من الطنين
ومـا يليـه أحـمـرٌ كـالوردي — ثـالـثـهـم أزرق لازوردي
رابعـهنّ لونـه منثـوري — مـحلّه في أوسط السطور
خـامسـهنّ اقحـوان أصـفـرُ — سـادسـهنّ أسـودٌ مـعنبـر
وسـابع الأبعـاد أن قـصـدته — بالأزرق الصـافي الزهي وجـدته

وللون دور هام أيضاً في تعيين مسار الخط اللحني، حيث تدل الحمرة على الصعود، والصفرة على الهبوط، فهل كان اختيار هذين اللونين محض مصادفة، أم أن الصيداوي قد تمثل وقعهما الموسيقي فارتبط اللون لديه برنين النغمة، فالأحمر، بحرارته القوية، هو لون النشاط، والطاقة المتفجرة، وصعود الصوت إلى أعلى الطبقات، والأصفر، بدفئه اللطيف، ونحوله، وتخامده يبطن ميلاً إلى القرار.

---

(١) انظر: عضيمي، بشير: مخطوط عربي في تدوين الموسيقا، الحياة الموسيقية، عدد/ ٥/ ١٩٩٤.

ألا توحي ألوان النغمات على مدرج الصيداوي الموقع، وكل منها عنوان لمقام تشتق منه مقامات، بارتباط مابين تلك الألوان والمقامات المقابلة؟ فيكون (الصيداوي) قد سبق كلاً من (كورساكوف) و (سكريابين) وسواهما من أساطين النغم، إلى اكتشاف التجاوب بين اللون والنغمة ويحق للصيداوي بعد ذلك أن يتيه عجباً بأرجوزته، وبسلّمه اللوني، فيختم الأرجوزة ببيت يقول:

ومن يقل أن لها مثالاً يبنه، أو قد ادعى محالا!

الفصل الخامس

الموسيقا العربية الحديثة

ساد الموسيقا العربية، منذ نشأتها، وعلى مرّ العصور، طابع غنائي، سواء في الغناء ذاته، أم في التأليف الموسيقي الصرف الذي تستهل به الوصلات الغنائية، أو يُعزف في المجالس الخاصة. فاللحن مرتبط بالكلمة، والتعبير الفني منصب على محتوى الشعر المغني، مما جعل من الموسيقا غناءً غير منطوق، يشكل سنداً للغناء وعتبةً له. . ومن الاطراب هماً رئيساً للغناء والموسيقا معاً، ليسيطر عليهما نمط واحد من النُسج الموسيقية، هو النسيج (المونوفوني) ذو الخط اللحني الواحد.

وعندما بدأ عصر النهوض في أوربا، وأخذت الموسيقا الغربية تتجه نحو التصوير والتعبير في قوالب موسيقيةخالصة، مضحيّة بالثراء المقامي الموروث في الموسيقا الشعبية، كان الفن العربي يعيش في عزلته، ضعيف الصلة بجذوره، متأثراً بالموسيقا التركية، ومتمسكاً بما ورثه من مقامات وفيرة، لا يستشعر حاجة إلى التضحية ببعضها طلباً للتعبير الموسيقي، ما دام التطريب همه الرئيس. ويرجع الثراء في مقامات الموسيقا العربية إلى وجود أرباع النغمات في معظم تلك المقامات، خلافاً للموسيقا الغربية التي قصرت سلالمها على اثنين رئيسين هما: (الماجور) و (المينور)، معرضةً عن أرباع النغمات، بغية الحصول على مساحة أوسع للتعبير الموسيقي، وإدخال التنغيم (الهارموني).

ولئن استعصت أرباع النغمات على ذلك التنغيم، فإن من المقامات الشرقية ما خلا منها، (كالنهوند، والكرد، والعجم)، مما أتاح لرواد التجديد، في القرن الفائت، تجريب التنغيم الهارموني، وترويض الموسيقا العربية للتعدد الصوتي.

على أن المقامات الأخرى لاتقف عائقاً أمام أشكال أخرى من التنويع والتلوين، وادخال النُسج (البوليفونية) على الموسيقا العربية، دون أن يفقدها طابعها المميز.

وثمة من يرى أن موسيقانا «وجدت لنفسها طريقةً لا تقل عن الهارموني خلقاً وإبداعاً وتلونياً، هي ما نسميها في التلحين العربي (السكك المقامية) المبنية على طبيعة اللحن العربي المرتكز على السلم الموسيقي اللحني» (1). ويمكن للسكك المقامية أن تعيض عن التلوين الهارموني بتلوين لحني يؤدي الغرض التعبيري والجمالي. ويتفرد نوابغ التلحين في هذا المنحى بالقدرة على «الإمساك بجميع السكك المقامية، والتلوينات المقامية، وطرق العودة إلى المقام الأساس».

ويرفض أصحاب هذا الرأي التضحية بالمقامات الشرقية الوفيرة التي تتضمن أرباع الأصوات، فهي مكتسب ثمين تنعم به الأذن العربية. ويصنف (حميد البصري) السلالم المستخدمة في الموسيقا العربية في «أربعة عشر سلماً أساسياً، أما السلالم الفرعية فبالإمكان أن يكون عددها ١٨٢ سلماً على الأقل» (2). فضلاً عن مئة، أو أزيد، من الإيقاعات المتباينة (3)، التي تشكل ذخيرة لا تنفد للتلوين الإيقاعي.

لنتقصَ الآن أنواع الغناء العربي، ما قدم منها وما استحدث، ملتمسين فيها بعض تجليات الإيقاع النسبي في ملامحه الموسيقية الشرقية:

---

(١) سحاب، سليم: الموسيقا العربية والهارموني. الحياة الموسيقية. عدد ٩- ١٩٩٥. ص ٣٤.

(٢) البصري، حميد: واقع السلالم الموسيقا العربية وآفاقها المستقبلية. الحياة الموسيقية العدد (٢)- ١٩٩٣ ص١١١

(٣) انظر: سعادة، جبرائيل: في تاريخ الموسيقا العربية. الحياة الموسيقية عدد ٧/ ٨-١٩٩٤. ص١٥

أبرز أنواع الغناء العربي التقليدي: الموشحة، والدور، والموال، والقصيدة، والإنشاد الديني والأوبريت، والحوارية (الديالوج)، والأغنية الحديثة بما فيها الأغنية السينمائية والأغنية الراقصة، والمسرحية الغنائية، ثم الأعمال الكورالية.

الموشح:

لمدينة (حلب)، في المشرق العربي، فضل على الموشح، إذ حفظت شيئاً من تراث الموشحات القديم ورعته وطورته، وأضافت إليه (رقص السماح) الذي غدا، بفضل الفنان الكبير (عمر البطش) وتلامذته، فناً سورياً وعربياً مرموقاً، يجمع، في تآلفٍ فريد، بين اللحن السلس العذب، والإيقاع القوي والرصين، والغناء الفصيح في أداء جماعي متناغم، والرقص الموقّع الذي تضفي عليه حركات الإيدي الرشيقة غنائية أنيقة. ويسبغ اللباس المبتكر إيحاءً شرقياً ورونقاً يكمل الصورة الجميلة التي تأسر السمع والبصر.. ففي هذه الموشحات المشخّصة تمتزج وتتكامل جملةٌ من الفنون في تناغم أصيل.

ولقي الموشح، بعد انتقاله إلى مصر، في القرن التاسع عشر، اهتماماً وتطوراً على يد (محمد عثمان: ١٨٥٥- ١٩٠٠) الذي اعطى المغني الرئيس في المجموعة دوراً في الأداء، إذ خصه ببعض الجمل اللحنية ليؤديها «من خلال ترديد المجموعة لحناً مغايراً للحن المجموعة بطريقة توافقية» [١]. وهو ما ذهب إليه في موشحه البديع (ملا الكاسات وسقاني). وقام ورثة (محمد عثمان)، كداوود حسني، وكامل الخلعي، وسيد درويش، بإثراء الموشحات، تأليفاً وأداءً.

أما (عبد الحليم نويرة)، قائد فرقة (الموسيقى العربية)، فقد ادخل على الموشح الأساليب الغربية في الأداء الجماعي، والاوركسترالي، والتوزيع الصوتي المتقن، ليؤدي (الكورال) موشحات، من قبيل الموشح الشهير (لمابدايثنى)، وموشح (منيتي عزّ اصطباري) لسيد درويش، أداءً موقَّعاً رصيناً وعميقاً، ينقله من

---

(١) الشريف، صميم: الأغنية العربية. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨١. ص٢٦.

الاطراب السطحي الذي يثير الأحاسيس الغريزية، إلى الفن الرفيع الذي يحرك أسمى العواطف، ويخاطب العقل، فيكتسب الموشح، على يدي (عبد الحليم نويرة)، أبعاداً تعبيرية تثري اللحن وتجدده.

الدور:

ظهر (الدور) في مصر خلال القرن التاسع عشر. ويعود للشيخ المعمَّر (محمد عبد الرحيم المسلوب) الفضل الكبير في إرساء أسسه [1]. ويتألف القالب اللحني للدور من عنصرين:

أولهما: (المذهب) الذي يُفتتح به الدور ويؤديه الرديدة (المجموعة). تليه: (الأغصان)، غصناً غصناً. يؤدي المغني المنفرد الغصن الأول، وقد يشاركه الرديدة في الأغصان الأخرى، فيما يُعاد (المذهب) بين كل غصن وآخر.

ويُعتقد أن إشراك الرديدة (الكورس) قد حدث لاحقاً، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ويقال أن الفضل في ذلك يرجع إلى تردي صوت الشيخ (محمد عثمان)، وعجزه عن الغناء المنفرد والمتصل، فوجد في صوت الرديدة ما يسند صوته، ويوفر له فواصل من الراحة.

على أن تلك الضارة النافعة قد أحدثت انعطافاً في بناء الدور الذي تحوّل إلى نوعٍ من الحوار بين المطرب والرديدة، عبر تنويع لحني، فضلاً عن أن أصوات الرديدة شكّلت خلفيّة للعرض الصوتي الذي يؤديه المغني. وفي هذا يتجلى مظهر من جدل الفرد والجماعة في الغناء، حيث يتولّد التناسب عبر التناقض.

وقد طرأ على قالب الدور تطوّر تبدى في تنوع ألحان الأغصان، وخروجها عن لحن (المذهب)، وتصرّف المغني الرئيس في هذا الغصن أو ذاك وفق تنويع

---

(١) م. س ص ٣٢.

مـقـامي مظهـراً حـذقـاً في الأداء، وتمكناً من أصـول الغناء والمقـامـات، وارتجالاً مبتكراً. وربما اشـتمل الدور على (آهاتٍ) موقعة يتبادل ترددها المطرب والرديدة.

ومن أشـهر الأدوار المعروفـة: دور (أنا هويت) لسيـد درويش، والذي أدته المطربة (سـعـاد محـمـد) أيضاً في سبـعينات القرن الماضي. ودور (دموع بتكتب رسالة)[1] من ألحـان (عـبـده قطر). ودور (أصل الغـرام نظرة) الذي لحنه (داود حسني) وطبقت شهرته الآفاق، وأداه كثيرون، منهم (ماري جبران) التي ترنمت به في أداء بديع في الخمسينات، وما قدمه (زكريا أحمد) لأم كلثوم من أدوار متينة السبك مثل: (ايمتى الهـوى) و (ياقلبي كـان مـالك). وعدد من الأدوار التي أداها (عـبـد الوهاب) في ذروة تألقه الصـوتي مثل (أحب أشـوفك كل يوم) و (حـبيب القلب) و (القلب ياما انتظر)...

لكن الدور في تطوره اللاحق لم يلتزم أن يبدأ بالمذهب، فأصبح المطرب يبدأ الدور مباشرة، كما في دور (حبيب القلب) لعبد الوهاب. إلاّ أن تبادل الحوار بين المطرب والرديدة لبث قائماً، وشكل عنصراً يميز الدور عن سواه من قـوالب الغناء، وهو في هذا يشبـه حوار المغني الرئيس والكورال في الأوبرا، وإن أعـوزه التـعبير الدرامي، فـالحوار في الدور هـو من قـبـيل التلوين الغنائي، يسـنـد الرديدة به المطرب، ويهـيئـون له أن يستـجمع طاقته الصـوتيه، ويحـقق انتقـالاته المقامـيـة، وابتكاراته اللحنية.

---

(١) سمعت هذا الدور للمرة الأولى سنة ١٩٧٢ حين قدمته فرقة كورال مدرسي بإشراف الفنان الأستاذ (نجيب أبو عسلي) وكان قد طلب مني الأستاذ (نجيب) تأليف كلمات بديلة عن كلمات الموشح تلائم طابع الاحتفال والفرقة المدرسية، ولازلت أذكر منها:

الأرض فتح شبابها   في قلوب ما تشيب
والقمح نوّر نداها   والورد: ميّه ولهيب
لا الظلم ذبل غصونها   ولا الشمس عنها تغيب.

وفي (الآهات) التي يتبادلها المطرب والرديدة، يعرض المطرب لونه الصوتي المتفرد، ومساحته الواسعة، على إيقاع الآهات الثابت للرديدة- كما يفعل عبد الوهاب في دور (أحب أشوفك)- . لكن هذا العرض يبقى محكوماً بإيقاع التناسب الخفي المتمثل في المقام الرئيس، والذي يرصد مسار صوت المطرب، ليعيده في ختام الدور إلى ذلك المقام.

الموّال:

هو ميدان الحرية الأصيل في الغناء العربي، لا يجول فيه سوى من يملك المقدرة الصوتية، والخبرة المقامية، والجرأة على ركوب المركب الصعب. ويقوم الموّال، في الأصل، على الارتجال اللحني، وقد يُرتجل النظمُ أيضاً. ويكتسب، عبر هذا الارتجال، خصوصيته، وهو ما حافظ عليه الفنان (محمد عبد المطلب) حتى وفاته، في حين أخضعه (عبد الوهاب) و (زكريا أحمد)، وسواهما، للصياغة اللحنية المسبقة [1]، تاركين للمطرب مساحةً للإرتجال في إطار اللحن المصاغ.

وفي ارتجالات الموال، على اختلاف أنواعه، لا ضابط لصوت المغني سوى إحساسه المقامي؛ أي قدرته على الحفاظ على النسب الصحيحة بين النغمات، سواء لبث في المقام ذاته أم انتقل من مقام إلى آخر دون خلل ذوقي.

وقد ينفرد الموال، (وما يماثله من ارتجالات في القصائد أو الأغاني، خارج حدود اللحن الرئيس)، باستقلاله عن الإيقاع. فما من آلة إيقاعية ترافق الموال في صورته الأصيلة، فينساب الصوت طليقاً منسرحاً يستمتع بحريته التي لا تتيحها القوالب الغنائية الأخرى. فليس من رقيب عليه سوى إيقاع النسبة الذي يسكن

---

(١) من مواويل عبد الوهاب المعروفة: (قلبي غدر بي)، (اللي راح راح) من مقام الزنجران الذي بعثه سيد درويش، (أمانه ياليل) من كلمات أحمد شوقي. (كل اللي حب انتصف)، (في البحر لم فتكم)... ولام كلثوم عدد من المواويل مثل (الليل اهو طال).

وكان فريد الأطرش يقطع أغنياته ليقدم خلالها الليالي والموال، حتى أغنيته (يازهرة في خيالي) ذات الإيقاع الغربي الراقص (التانغو). وفي سوريا اشتهر (ايلي بيضا) بمواويله ذات الطابع الشامي.

صوته وأذنه بالسليقة والمران. فكأن الموال صوتٌ من الطبيعة البكر يستذكر صفاءه الطليق.

ألا تحلق نفس السامع مع صوت (وديع الصافي) في موّاله البديع، الذي أضاف جمالاً إلى جمال لحن (فريد الأطرش): (على الله تعود)، لتتمثل نداء الطبيعة الخافق يطاول جبال لبنان الشاهقة [1]: ولعل جيلنا لم ينس بعد مواليّ (أسمهان): (جمال محملي وأجراس بتعن) و (ياديرتي) [2]، اللذين مزجا نكهتي الشام ومصر في أداءٍ متمكن جمع بين جزالة الصوت والتماعه الآسر ورخامته في قراره الرصين.

وقد نُلحق بأسلوب الموال، ألواناً من الغناء في العراق والبلاد الشامية، وفيها مزج بين الارتجال والطابع اللحني الموروث، كالعتابا والميجنا، وما أبدعه المطرب الكبير (وديع الصافي) في ترنيماته الشهيرة: (طل الصباح)، (يا أختي نجوم الليل

---

(١) يحسن أن انقل حرفياً شهادة الناقد الموسيقي المصري (كمال النجمي) حين سمع (وديع الصافي) للمرة الأولى سنة ١٩٤٥. يقول: «صوته أقوى أصوات المطربين جميعاً بلا استثناء.. يتكون من ديوانين ونصف الديوان تقريباً.. ويبلغ ثمانية عشر مقاماً تقريباً، فيها عشرة مقامات ماريتون، وستة تينور ثقيل واثنان من التينور الخفيف»، علماً بأن أصوات الرجال تتدرج في الدرجة الصوتية صعوداً من الباص إلى الباريتون فالتينور.. ويتابع (النجمي) فيقول: «النسب بين مقامات صوت هذا المطرب اللبناني الجديد مضبوطة تماماً.. لا اختلال في أية نسبةٍ بين مقام ومقام.. يهبط من أقصى الحدة إلى أقصى الثقل بمنتهى السهولة.. ويرتفع من أقصى الثقل إلى أقصى الحدة بمنتهى السهولة أيضاً... ذبذباته واسعة أيضاً.. وله صوت ضخم جزل ولكنه رقيق رشيق.. وله صدى مركب لا صدى بسيط... إن صوت وديع الصافي يلبس جسد السامع كأنه مسٌ من الجن... وهو مصداق لقول بعض الصوفية القدماء: يثمر الصوت الجميل حالةً في القلب تسمى الوجد... وهو يذكرني بالمقام الموسيقي الذي يسميه الموسيقيون (راحة الأرواح).. فإن غناء هذا المطرب هو راحة الأرواح والقلوب».

انظر: النجمي، كمال: أصوات وألحان عربية. دار الهلال- ١٩٦٨. ص ٤٤-٤٥.

(٢) ياديرتي: موال مأخوذ من قصيدة شعبية أنشدها ثوار جبل العرب المنفيون إلى (وادي السرحان) شمالي العربية السعودية، بعد الثورة السورية الكبرى (١٩٢٥- ١٩٢٧). ومطلعها:

يـا ديرتي مـالك علينا لـوم   لا تعتبي لومك على من خان

ومنها: وان ما خذينا حقنا المهضوم   يـا ديرتي مـا احتالكِ بسكان

شوفيها) وسواهما . . وهي خلوٌ، تقريباً من الايقاع الرتيب، لكن (الحس) الايقاعي يضبطها، من حيث الاتساق الزمني للمقاطع، والتوافق بين الأشطر. وهي شاهد آخر على النزوع إلى تجربة الحرية الطلقة، كشفاً عن مهارات الصوت، وافصاحاً عن كامل أبعاده، وحنيناً إلى الطبيعة الفطرية.

قالب القصيدة:

كان أداء القصيدة مشوباً بالارتجال في عصرها الأول، ثم أخذت بالتحرر منه شيئاً فشيئاً، منذ عشرينات القرن الماضي، وإن لم تُقيّد بما قيّد به الموشح أو الدور. كما بدأت تكتسب طلاوةً وتألقاً، حين قُيض لها من يزودها بأشعار ذات إيقاعات غنائية، وتلوين في القافية والوزن، كالشاعر الغنائي (أحمد رامي) و(علي محمود طه) و (الأخطل الصغير) و (محمود حسن اسماعيل)، و (أحمد فتحي) و(كامل الشناوي) [1]، وأخيراً الرحابنة. . .

ويرجع الفضل للشيخ (أبو العلاء محمد) [2] و (محمد القصبجي)، ومن بعدهما (عبد الوهاب) و (السنباطي)، في تخليص القصيدة المغناة من ركاكة الأداء، وفجاجته اللغوية، بالعودة إلى الالقاء الفصيح، ونبذ ما شاب القصيدة من لكنات أعجمية وغجرية أعتادها المغنون، تأكل أطراف الكلمات أو تعجنها. ثم الإعراض عما كان سائداً من ترجيف الصوت الذي يذهب بسلاسة

(١) من قصائد رامي لام كلثوم (أيها الفلك، ذكريات، صوت الوطن. . .) ومن قصائد محمد لعبد الوهاب (الجندول، كليوبترا). من شعر علي محمود طه وغنى عبد الوهاب للأخطل الصغير (الهوى والشباب، وجفنه علم الغزل. . .)، وفريد الأطرش (عش أنت)، ولمحمود حسن اسماعيل قصيدة (النهر الخالد) التي غناها (عبد الوهاب). ومن شعر أحمد فتحي قصيدة (فجر) للسنباطي. ولكامل الشناوي قصيدة (لاتكذبي) التي لحنها عبد الوهاب.

(٢) يرى (كمال النجمي) في قصيدة (أفديه إن حفظ الهوى) التي غنتها ام كلثوم من لحن (أبو العلاء محمد)، أواخر العشرينات، نموذجاً للغناء العربي الكلاسيكي، من حيث فصاحة الأداء وتوافق اللحن والكلمة. انظر: الغناء العربي لكمال النجمي. دار الهلال ١٩٦٦. ص٥٥

الأداء واتصاله[1]، ويبعده عن صفاء السليقة العربية. ويسهل إدراك ما حدث من تطور على شكل القصيدة وأدائها حين نقارن مثلاً بين أداء الشيخ (سلامة حجازي) للقصيدة أو أداء (منيرة المهدية)[2]، وبين أداء (عبد الوهاب). بعد سنوات قليلة، لقصيدته (يا شراعاً وراء دجلة يجري)[3]، بصوته الجزل والآسر.

ولا يمكن لسامع هذه القصيدة إلاّ أن يلمس مدى التأثر بالترتيل والتجويد القرآني، وهو ما خبره عبد الوهاب جيّداً. . ولا شك أن ترتيل القرآن الكريم قد شكل طيلة عصور ذخراً عظيماً، ليس لسلامة اللغة فحسب، وإنما لصحة الأداء والنطق، والضبط المقامي. فضلاً عن التمكن من أسرار الحرف والكلمة العربية، واكتشاف الإيقاعات الخبيئة فيهما، وجماليات المدّ والغُنّة والإدغام. . .

كانت أصول تجويد القرآن المدرسةَ الأولى التي تعلّم كبارُ المغنين منها تقنية الغناء، في غياب المعاهد الموسيقية[4]، ومنها اقتبس منشدو القصائد أن يعطوا

---

(١) يمكن المقارنة بين لحنين من ألحان محمد القصبجي غنتهما أسمهان: الأول (كنت الأماني)، أوائل الثلاثينات، وظهر فيها ترجيف الصوت، والثانية (ليت للبراق)، بعد الأولى ببضع سنوات، وقد غاب عنها الترجيف، فظهر صوتها مديداً متألقاً.

(٢) سلامه حجازي: ابرز مطربي مصر بعد (عبده الحمولي) في العقود الأولى من القرن العشرين. وله بضعة تسجيلات محفوظة على اسطوانات. ومنيرة المهدية: سلطانة الطرب في ذلك العصر، ولها تسجيلات عدة منها أداء بالفصحى الركيكه لموشح (يا صاح الصبر).

(٣) كنت فتى صغيراً عندما سمعت للمرة الأولى الجزء الأول من تلك القصيدة التي ألفها أمير الشعراء (أحمد شوقي)، ليغنيها عبد الوهاب في رحلته إلى العراق أوائل الثلاثينات. وقد أخذت بذلك الأداء اللامع، وكنت أمني النفس أن أسمع القصيدة مرةً أخرى، ولكن هيهات. . فقد كان الجزء الآخر منها يتضمن مديحاً للملك فيصل الأول، ملك العراق، وكان ممنوعاً، إلى أن أخذ شريط (الكاسيت) بالظهور، فحصلت على القصيدة مسجلة وكاملة، وهي لديّ الآن، أمتّع نفسي بها حين أشاء، دون أن أعبأ بكلمات المديح الرديئة.

(٤) تقول الدكتوره (رتيبه الحفني) مغنية الأوبرا المصرية السابقة، إن تقنية ترتيل القرآن الكريم قريبة جداً من التقنية المستعملة في الغناء الاوبرالي «فكل مجوِّد قرآن يعمل على استعمال التنفس عن طريق الحجاب الحاجز الذي يعطي النفس الطويل والقوي الذي يحتاجه التجويد. كما أن الصوت القوي يعتمد بالدرجة الأولى على الفجوات الموجودة في جمجمة الرأس».
انظر: تقنية الغناء العربي: مقابلة مع السيدة الدكتورة رتيبة الحفني ... الحياة الموسيقية- العدد (١)- ١٩٩٣ ص ١٢٠.

«الحروف حقها من المدّ، وإتمام الحركات وإيفاء الغنّات، وتحقيق الهمز، وتفكيك الحرف، وإخراج بعضها عن بعضها»[1]، وهو ما عُرف بالتحقيق، كما خبروا مراعاة أحكام التجويد من إظهارٍ وإدغام وإقلاب وإخفاء، ومن قصر ومد. . . وتلك، جميعاً، فنون مبنية على مجموعة مركبة من الإيقاعات الصوتية واللغوية، ذات نسبٍ مضبوطة مستخلصة من تجربةٍ ذوقية طويلة، رسختها الدراسة العلمية، وجعلت من الترتيل القرآني آيةً من آيات التآلف الصوتي، والمرجع الرئيس للقصيدة العربية الكلاسيكية.

لقد لعب أمير الشعراء (أحمد شوقي) دوراً في الارتقاء بالقصيدة المغناة، من خلال اهتمامه بذلك الفن، واحتضانه المطرب الشاب (محمد عبد الوهاب). وهو لم يقدم لعبد الوهاب قصيدته (ياشراعاً) فحسب، وإنما زوّده بقصائد أخرى مثل (يا جارة الوادي)، وبعدد من الأزجال الجميلة، كما وضع بين يديه مسرحياته الشعرية ينتخب منها ما يشاء[2].

ولعل (شوقي)، المفتون بموهبته (عبد الوهاب)، كان مدركاً حسَّه الإيقاعي الرفيع، ويذكر (عبد الوهاب) أن (شوقي) جاءه سنة (١٩٣٢)، فقرأ أمامه مطلع قصيدته في رثاء الشاعر (حافظ ابراهيم):

قد كنت أوثر أن تقول رثائي   يا منصف الأموات والأحياء

فكرر عبد الوهاب، بعده، كلمتي (الأموات والأحياء) بنبرة خاصة، استشف منها (شوقي) أن أذن الفنان لم تستسغ إيقاعهما، فعاد إليه في اليوم التالي ليقرأ له:

(١) غلمية، وليد: الأغنية العربية: الكلمة- الموسيقا- الأداء. الحياة الموسيقية. عدد (١٩)- ١٩٩٩- ص ٢٨.

(٢) كان عبد الوهاب يطمح إلى تلحين بعض مسرحيات شوقي لكنّه عدل عن ذلك فيما بعد، مكتفياً باوبريت (مجنون ليلى) وبعض القصائد المنتقاه من مسرحية مجنون ليلى (مثل جبل التوباد، تلفتت ظبية الوادي). ومن مصرع كليوبترا (مثل: أنا أنطونيو)

قــــد كنت أوثر أن تـقــــول رثائي يا منصف الموتى من الأحـــيـــاء [1]

وهكذا فإن للشعر والموسيقى نَسب واحد هو الإيقاع، وإن التناسب هو معيار التذوق، ظاهراً كان أم خفياً.

لم يطل العمر بأمير الشعراء ليرى تجربة (عبد الوهاب) الموسيقية تنضج وتتطور. فقد ذهب (عبد الوهاب)، من بعد شوقي، بعيداً في تطوير قالب (القصيدة)، نائياً بها عن غرض التطريب الخالص، وإن لم يهمله، ليرتقي بها إلى مستوى التعبير اللحني، كما في قصيدته (أعجبت بي) [2]، وإلى «فنون العرض الصوتي الأوبراتي» [3]، كما في قصيدته (على غصون البان). ثم ليدخل عليها بعض الآلات الغربية، كالبيانو في قصيدة (الصبا والجمال)، من شعر الأخطل الصغير، وقد لحنّها في الثلاثينات، وقارب فيها بين قالبي القصيدة والمونولوج. بل إن عبد الوهاب لم يلبث أن طوّع القصيدة العربية للايقاعات الغربية الراقصة، كما في (سهرت منه الليالي- على إيقاع الرومبا)، دون أن ينسى تطعيمها بمقطع ذي طابع شرقي.

على أن التطابق بين الكلمة واللحن كان هاجساً لدى (عبد الوهاب) [4]. وإذا كان قد بدأه بقصيدتي: (اعجبت بي) و (الصبا والجمال)، فقد واصله في قصائده المطوّله، كالجندول، والكرنك، وكليوبترا، بيد أن ذلك الهاجس قد جنح به أحياناً إلى كسر الوزن الشعري، كما فعل في لحنه لمقاطع من قصيدة (الطلاسم) للشاعر

---

(١) البرنامج الاذاعي (حياتي)، عن حياة (عبد الوهاب)، أذيع على حلقات من محطة القاهرة أوائل ستينات القرن العشرين.

(٢) من شعر الشاعر (الفارسي): مهيار الديلمي. وقد أنشدها عبد الوهاب في زفاف أخت الملك فاروق إلى محمد رضا بهلوي.

(٣) الشريف، صميم: الأغنية العربية ص٤٩.

(٤) يمكن أن نعد قصيدته (أيها الراقدون)، التي لحنها في الثلاثينات، مثالاً للمستوى الذي بلغته القصيدة في التعبير اللحني، والمزاوجة بين اللحن ومدلول الكلمة.

المهجري (ايليا أبي ماضي)، إذ لم يستسغ وقع كلمة (قدامي) في البيت الثاني من القصيدة:

ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت

فأبدل بتلك الكلمة مرادفها (أمامي) الذي كسر الوزن شرّ كسرة. ولحسن حظ تلك القصيدة أنها وجدت، بعد ما يزيد عن عقدين من تلحينها، من يشير على عبد الوهاب بإبدال كلمة (للدنيا) بـ (أمامي)، السيئة الذكر، ليستقيم الوزن، وليؤدي (عبد الحليم حافظ) اللحن في حلةٍ جديدة.

وهكذا فإن إيقاع التناسب ليس إيقاعاً انتقائياً يقبل التجزئة، وينبغي أن يُصان في الشعر كما في اللحن.

ثم إن (عبد الوهاب)، في منحاه التجديدي، أخذ يولي الجانب الموسيقي، وخاصة في مقدمات قصائده، عناية مميزة، كمقدمات (الكرنك، يا سماء الشرق، النهر الخالد. . .). وأخذت هذه المقدمات تنفصل عن القصائد لتُعزف منفردةً، مثلما انفصلت، من قبل، افتتاحات الأوبرات في الموسيقا الغربية. . ولم يلبث (عبد الوهاب) أن أدخل التوزيع الاوركسترالي والهارموني على بعض أعماله، في الخمسينات والستينات خاصةً، مستعيناً بـ (أندريه رايدر) وسواه، كما في قصيدته الوطنية (على باب مصر تدق الأكفّ)، التي غنتها (أم كلثوم) في الستينات. وسرت عدوى (عبد الوهاب) إلى كثرة من معاصريه وتلاميذه، حتى خارج حدود مصر، فسمعنا (زكيّة حمدان)، التي ازدهر صوتها بين لبنان والشام، أواسط القرن العشرين، تغني قصيدتي (خُلقت جميلة) و (سليمى)، على إيقاع غربي، وقد سعى ملحنهما (خالد أبو النصر) إلى المطابقة التعبيرية بين المدلولين اللفظي والموسيقي، في نسيجٍ رشيق ذي مسحة رومانسية، لا ينقصه التذكير بأصالته الشرقية.

ولئن أغرى (عبد الوهاب) القصيدة الشرقية بالإمتثال لأساليب التلحين الغربية، والرقص على ايقاعاتها الرائجة، ولم يتحرج، كما يتهمه بعضهم، من (السطو) على هذا اللحن أو ذاك من الأعمال الموسيقية العالمية، فإن علَمي التلحين الشرقي: (محمد القصبجي) و (رياض السنباطي)، كانا نسيجاً مختلفاً، فلم تجتذبهما الحذلقة الموسيقية، والجري وراء التجديد الآلي المصطنع. فالقصبجي، المجدد الحقيقي و الكبير، قد أرسى عميقاً قدميه في أصول الموسيقا الشرقية، ليجرب، بدراية وحذق، إدخال التنغيم الهارموني على ألحانه.. وكان يحلم بنقلة للموسيقى الشرقية إلى النُسج ذات التعدد الصوتي، وبنمط أوبرالي شرقي. وقد وجد ضالته في صوت (أسمهان)، وصنع لها صفوة أغنياتها، وفي طليعتها ثلاث قصائد: اسقنيها (من شعر الأخطل الصغير)، ليت للبراق، هل تيم البان وهي آيات في رصانة اللحن، وترابط السبك، وجزالة التعبير اللحني الذي يرتقي إلى المستوى الدرامي. ثم توّجها بأغنية (يا طيور)، التي تعدّ مزيجاً فريداً من القصيدة والمونولوج والغناء الأوبرالي، حلّق فيها صوت اسمهان إلى ضروب من العرض الصوتي المعجز.. لكن ذلك الصوت لم يمنح (القصبجي) الفرصة الكافية لتحقيق حلمه، فقد غاب الصوت، في ذروة تألقه، غياباً لا رجعة له [1].

وسلّم القصبجي، من ثم، زمام القصيدة إلى السنباطي الذي تمثّل تجربة (القصبجي)، وأضاف إليها معالم شخصيته الفنية المستقلة، وارتقى بها إلى ذراً لم يبلغها أحد من بعده.

وإلى (رياض السنباطي) تنتسب القصيدة العربية المعاصرة بقالبها الحديث المتماسك والرصين، ذي المقدمات واللوازم الموسيقية التي تتآلف واللحن المغنى،

---

(١) لعل القصبجي وجد في صوت (آمال حسين) ما يذكره قليلاً بصوت أسمهان، فلحن لها عام ١٩٥١ قصيدة جميلة هي (ياهاجري). إلاّ أن ذلك الصوت البديع سرعان ما اختفى ليبدد من جديد حلم القصبجي.

دون تلوين هجين، مع الحفاظ على أصول الموسيقا الشرقية، والأداء المتقن، واللغة الفصيحة. إنها نسيج متناغم يتدرج اللحن فيه من حضيضه إلى ذراه، لينفرغ، في تلك الذراء ناشراً شحنته الأخّاذة.

ألا تدين (ام كلثوم) للسنباطي [1] بتلك القلائد البديعة من القصائد التي اختالت بها أمداً طويلاً! ومن ينسى (رباعيات الخيام، وذكريات، ومصر تتحدث عن نفسها، وثورة الشك، ونهج البردة... إلخ) وفي هذه القصائد وسواها تتآلف الكلمة واللحن، قداً على قد، كأنما صيغا من قالب إيقاعي واحد.

وإذا كان الحديث يقصر عن ذكر كل من أدلى بدلوه في بناء قالب القصيدة وتطويره [2]، فمن الأنصاف أن نذكر تجربة الشيخ (زكريا أحمد) في قصيدة (قولي لطيفك) التي لحنها لأم كلثوم، حيث تنقّل باللحن ذاته على مقامات ثلاثة، مذكراً بالتنويع المقامي على لحن في الموسيقا الغربية.

إن قالب القصيدة الكلاسيكية، شأنه شأن الدور والموال، يتيح مدىً واسعاً للعرض الصوتي الذي يكشف عن قدرات الصوت ومساحته وطابعه ومفاتنه، وهو ما نفتقده في أيامنا، إلاّ ما ندر، فضلاً عن حيل (المونتاج) التي تخفي مقاتل الصوت وهناته... وعماد العرض الصوتي سلامة النِسَب بين مقامات الصوت،

---

(١) لحن السنباطي لنفسه عدداً من القصائد منها (أيها الناعم في دنيا الخيال)، (نغم ساحر)، (بالواء الحسن)- من شعر اسماعيل صبري-... ومن أشهر ألحانه أيضاً: قصيدة (أنا وحدي) لسعاد محمد، وقصيدة (نم إن قلبي) لنور الهدى، من شعر الأخطل الصغير.

(٢) اسهم (فريد الأطرش) في تلحين عدد من القصائد منها: (يا نسمة تسري) و (ختم الصبر) من شعر حسين شقيق المصري، في ثلاثينات القرن العشرين، وأداهما بصوته الفتي الرقيق آنذاك، ذي الطابع العاطفي والشعبي الأليف. كما لحن قصيدة (بني مصر) بعد الثورة المصرية. وقصيدتي: (عش أنت) من شعر الأخطل الصغير، و (لاوعينيك) من شعر كامل الشناوي، في الستينات. كما كان لنجيب السراج، ذي الشخصية المتفردة، اسهام في القصيدة بطابعها الشامي ومن قصائده: اشتهي بيتاً لنا، قالت سآتي في غد، أحبّ ليالي الشتاء.

فأي خللٍ في هذه النسب، وأي تعثرٍ في التنقل بين المقامات، صعوداً أو هبوطاً، سيجعل أجمل الأصوات يبدو مزعزعاً هشاً.

المونولوج:

هو نوع مستحدث من الغناء، متحرر من القوالب التقليدية. ويمكن أن تُصنف كثرة من ألحان (سيد درويش)، التي تصف حال الطبقات الشعبية، ضمن إطار المونولوج الاجتماعي. أما قالب المونولوج العاطفي، الذي ظهر بعد (سيّد درويش)، فإن الفضل في رسم معالمه وابتكار قالبه، يرجع، كما يرجح إلى (محمد القصبجي)، وإن نازعه في ذلك (محمد عبد الوهاب).

وتُعدّ أغنية (إن كنت أسامح)، التي لحنها (القصبجي) لأم كلثوم سنة ١٩٢٨، رائدةً لفن المونولوج العاطفي، إذ شكّلت نقلةً كبيرة من أساليب التلحين والتطريب التقليدية إلى لغة موسيقية مثقفة وعصريّة، تعتمد أصول الإلقاء الغنائي (المقتبس من فن الأوبرا)[(١)]، وتخاطب الوجدان والعقل معاً.

وقريباً من مونولوج (إن كنت أسامح)، طلع (عبد الوهاب) بأغنيته (بلبل حيران) التي صاغ كلماتها زجلاً أمير الشعراء، وذهب فيها (عبد الوهاب) مذهب المونولوج.

والمونولوج، كما توحي تسميته، أغنية عاطفية تعبر عن حال وجدانية، يحاور فيها الفنان ذاتَه وما يعتلج في نفسه من مشاعر، بعيداً عن تدخل الرديدة، أو لنقل في غياب رقابة الآخرين وفضولهم، اللهم سوى الفرقة الموسيقية التي تحيط، بلوازمها ومصاحبتها، صوت المغني، وتسهم، بجُملها الموسيقية، في التعبير عن الحالة الوجدانية.

---

(١) انظر: الشريف، صميم: الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقا العربية: الحياة الموسيقية. عدد (١)- ١٩٩٣. ص ٦٠.

ولما كان الحوار مع الذات، هو حوار طليق شفاف، فينبغي ألاّ يكبل بالقيود التي تعيق ذلك الحوار، فلا يشترط، في قالب المونولوج، (مذهباً) مكروراً، أو (أغصاناً) متعاقبة، فاللحن يتدفق على سجيته من فكرةٍ لحنية إلى أخرى، ومن مقامٍ إلى سواه، على أن يرجع في ختامه إلى المقام الذي بدأ منه.

ويبدو أن الشاعر الغنائي (أحمد رامي)، ذا النزعة الرومانتيكية، قد أسهم اسهاماً ثميناً في تطور (المونولوج)، من خلال النصوص الشعرية والأزجال التي تفيض بالعاطفة، وتنتقي الأوزان الشعرية الخفيفة والقصيرة والمتنوعة. وقد اتفق ذلك والكوامن الرومانتيكية في الشخصية الفنية للقصبجي، فشكل الثنائي (رامي- القصبجي)، في ثلاثينات القرن العشرين، عماد المونولوج العاطفي المصري، بمنحاه الرومانتيكي.

ولم تلبث عدوى المونولوج أن انتقلت إلى معظم ملحني ذلك العصر، فقدَّم السنباطي لأم كلثوم أول مونولوجاته (النوم يداعب جفون حبيبي). وواصل (عبد الوهاب) تجربته مع المونولوج، كما في (ياما بنيت قصر الأماني)، (عندما يأتي المساء)... إلخ. إلا أن (القصبجي) لبث الأكثر تألقاً في هذا اللون. وقد صعد به إلى ذراه، بفضل أصواتٍ عملاقة، كأصوات (أم كلثوم) و (أسمهان) و(فتحية أحمد)[1]. ولم يعرف هذا الفن في تاريخه أروع من تلك المونولوجات التي لحنها القصبجي لأم كلثوم في فيلم (نشيد الأمل) مثل: (منيت شبابي) و (يا مجد)، وسبق بها عصره، حيث أدخل بنجاح توزيعاً هارمونياً[2] محدوداً على اللحن، واستفاد، إلى أقصى الحدود، من الطاقة الصوتية، والمساحة الواسعة لصوت أم كلثوم، ومن طابعه الأخّاذ في طبقاته العليا.

---

(١) فتحية أحمد، مطربة القطرين، سورية الأصل، من أقوى الأصوات بعد أم كلثوم.

(٢) يبدو أن أول من أدخل الهارموني إلى الموسيقا العربية كان الكولونيل (محمد ذاكر بك) الذي توفي في سنة ١٩٠٦، وذلك في عدد من المارشات العسكرية التي ألفها/ انظر: سعادة، جبرائيل: في تاريخ الموسيقا العربية... ص ١٨/. في حين ترجع ألحان فيلم (نشيد الأمل) إلى أواسط ثلاثينات القرن العشرين.

لقد كان (محمد القصبجي) شخصية استثنائية في تاريخ الموسيقا العربية الحديثة، ابتعد عن حذلقة الملحنين، ولم يستجدِ، كسواه، إعجاب (السميعة)، فيقدم الغثّ الذي يدغدغ غرائزهم ورواسبهم. وإنما خاطب الجانب السامي من العاطفة، وتحدث إلى العقل، عبر ألحانٍ قوية اللحمة، وتجديد بريء من الابتذال. في حين يحرص (عبد الوهاب)، في جميع مونولوجاته تقريباً، كما في ألحانه الأخرى، على أن يجامل ويستثمر ذلك الميل إلى الطرب المترسب في موروث (السميّعة) والجمهور، حتى في مونولوجه البديع (في الليل لما خلي)[1]، الذي عُدّ فتحاً في الأداء الغنائي العربي:

يبدأ المونولوج بلحن مبتكر، يصوِّر فيه النغمُ، والصوتُ، والآلة، ذلك الجو الذي توحي به الكلمات: (في الليل لما خلي إلاّ من الشاكي). فكأنما اللحن صدى لأصوات الليل في سجوه الآسر. ويطلق (عبد الوهاب)، في ذلك المطلع، صوته من قيود الإيقاع، شأن الغناء الإلقائي في الأوبرا، وهو مالم تألفه الأغنية التقليدية، وآذان (السميعة)، من قبل، كما يُدخل على اللحن آلتي (الفيولانسيل) و(الكونترباص) الغربيتين. وقبل أن يبلغ النفور في آذان السميعة مبلغه، يلتفت إليهم ليقول: لا بأس عليكم، خذوا هذا اللحن الطرِب الموقَّع غَسولاً تنعشون به أسماعكم:

البدر شعشع وفاض   على سواد الخميلة
لمح كلمح البياض . .   من العيون الكحيلة
والليل سرح في الرياض   أدهم بغره جميلة

وبعد أن يطمئن إلى ابتلاع الطعم يعود إلى ما بدأ به.

---

(١) يستطيع (عبد الوهاب)، حين يتخلص من تملق أذواق السميعة، وهو صاحب الموهبة التي قلّ نظيرها، أن يصوغ ألحاناً ذات نسيج متماسك، قوي اللحمة. كما في لحنه (أصبح عندي الآن بندقية) الذي غنته أم كلثوم من شعر نزار قباني.

بل إن (عبد الوهاب)، في الحانة ذات الإيقاعات الغربية الراقصه مثل جفنه علم الغزل)، يستأذن الراقصين ليقدم ما يشبه الموال، مكرراً كلمة (يا حبيبي)، في عرض صوتي جميل، فإذا استلذّ (السميعة) ما سمعوا، وقرت أعينهم، أطلق أسار الرقص من جديد.

ولذلك بدت كثرة من مونولوجات (عبد الوهاب) مشوبةً ببعض الخلل في التماسك البنائي للحن، فكأنما الأجزاء قد صنعت مسبقاً: هذا لغرض التعبير، وهذا لغرض التطريب، وذلك لإدخال تلوين آلي غربي... ثم ألصقت إلصاقاً في حين تحافظ مونولوجات (القصبجي) على اتساقٍ وتكامل وثيقين، منذ البداية إلى النهاية، لتقدم أثراً قوي الوقع للتآلف المتناغم بين مختلف مكونات اللحن [1].

ويمكن أن نصنف عدداً من أعمال (الرحابنة) ضمن قالب (المونولوج)، أو تحويراً شآمياً له، مثل أغنيات (راجعة، عتاب..) في خمسينات القرن الفائت، و(مافي حدا، وطا الدوّار، يا قمر أنا ويّاك...) في الستينات. وبعضها يراوح بين قالبي المونولوج والطقطوقة ليرسم ملامح الأغنية الحديثة.

إن فن المونولوج، إذ يحرر اللحن من القوالب التقليدية، يطلق إيقاع التناسب من عقاله، ليجول حراً، سوى من المقامية التي هي ناظمه الذوقي، فيفجّر ذلك الإيقاع كوامن الجمال في صوت المغني، ويشحذ موهبة الملحن، فيستبطن خصائص ذلك الصوت، ويجلوها، ويوظف تلك الخصائص توظيفاً تعبيرياً، يتوخى المزاوجة بين الكلمة واللحن.

كما يرتقي (المونولوج) بالموسيقا التي تصاحب الغناء، من دورها القاصر في (الدولاب) البسيط الذي يستبق الغناء ويسنده، إلى مهمةٍ تعبيرية تستثمر

---

(١) يظهر ذلك جلياً في مونولوجات عدة وبخاصة في (ياما ناديت)، و (رق الحبيب).

الطابع الصوتي للآلة الموسيقية، وتوظفه في التصوير، مما يعد تطويراً هاماً للموسيقا العربية.

المونولوج الاجتماعي عند سيد درويش

وللمونولوج العاطفي نسب بالمونولوج الاجتماعي الذي رسّخ أصوله سيّد درويش [1]، وارتفع به إلى مستوى النقد الاجتماعي العميق الذي يمس البنية الطبقية للمجتمع في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين. فسيد درويش لم يتنكر لجذوره الشعبيه، فيتحول إلى (مطرب الملوك والأمراء)، كما فعل سواه، ولم يلقِ بألحانه في سوق الابتذال الرخيص والأغاني الداعرة. فقد كان مسكوناً بالهم الاجتماعي، ولذلك حفلت مونولوجاته بهموم الناس. ووجد في أزجال (بديع خيري) و (بيرم التونسي) ما أعانه على التعبير عن أعمق المشاعر التي تعتمل في نفس (الصنايعي) الساري بقدّومه قبل الفجر، والفلاح على الساقية، والسقّاء العاطل عن العمل، والعربجية... إلخ

ألم يرفع صوته في وجه (بنك مصر) حينما استولى على أراضي الفلاحين المدقعين:

الدنيا مالها يا زعبلاوي   شقلبو حالها، وين المداوي
ده البنك ناوي   يرفع دعاوي

علينا واحنا مقندلين [2]

---

(1) ولد في حي شعبي بالاسكندرية سنة ١٨٩٢، وعمل في فتوته أجيراً وعامل بناء... توفي عام ١٩٢٣.

(2) انظر: الشريف، صميم: الأغنية العربية. ص ٨٣.

وها هو ذا ينطق بلسان الموظف الصغير، الذي لا يجد في مرتّبه الضئيل ما يسدّ الرمق:

الغُلب اللي شاربينه يا ريت العالم عارفينه
دي ماهية إيه؟ دول خمسة جنيه![1]

وحينما يمجّد الآخرون جبروت المُلك، والنُبل الارستقراطي المزعوم، يمجّد (سيد درويش) العمل!

الشمس طلعت والمُلك لله
إجرِ لرزقك خليها على الله
ما تشيل قدومك والعدّة وياالله.

وهو خير شاهدٍ على خراب الحرفة المصرية أمام طاغوت الرأسمالية القادم من أوربا:

السقايين.. السقايين
دول شقيانين متعفرتين
الخواجات جونا
حيطفشونا...[2]

ويقوده المونولوج الاجتماعي إلى المونولوج السياسي، فيشخص فلسفة الانتهازية السياسية حين يغني بلسانها:

على شان ما نعلى ونعلى ونعلى
لازم نطاطي نطاطي نطاطي

(١) انظر: النجمي، كمال: مطربون ومستمعون. دار الهلال. مصر- ١٩٧٠. ص١٩.
(٢) انظر: بوبس، أحمد: سيد درويش، حياة ونغم. دار علاء الدين. دمشق ١٩٩٤. ص٢٢.

إنه جدل التسلق السلطوي الذي خبره ومارسه الوصوليون المنافقون في مختلف النظم الاستبدادية.

وينتهي المونولوج السياسي إلى الأنشودة الوطنية التي تستنهض الشعب، مفعمة بزخم ثورة ١٩١٩:

قم يا مصري، مصر دايماً بتناديك   خذ بنصري، نصري دين واجب عليك [(١)]

لقد سعى (سيد درويش)، في مونولوجاته وأعماله الموسيقية الأخرى، إلى العناية بالتعبير اللحني، والتوافق بين اللحن ومدلول الكلمة، بعد أن كان اللحن في وادٍ والكلمة في واد. ويظهر هذا، بخاصةٍ، في أدواره، ومن أشهرها (أنا هويت)، (أنا عشقت)، (ضيعت مستقبل حياتي). ولعله أول ملحن عربي حديث ارتفع بالموسيقا من غرض التطريب إلى التعبير عن أحاسيس الفنان، وحاله الوجدانية، وأعاد فن الغناء المغرَّب في زُخرف الطرب، والغارق في العروض الصوتية الخالصة، إلى حيث ينبغي أن يكون، فناً يستلهم روح الشعب، فينيره، وينهض به، ويبعث فيه الأمل.

كما مهّد (سيد درويش)، بمونولوجه الاجتماعي، المتحرر من القالب التقليدي، للمونولوج العاطفي، وأسهم، أيضاً، في تطوير القوالب الغنائية، كالدور والموشح [(٢)]. وكان له الباع الطويل في فن الأوبريت والمسرح الغنائي[(٣)]، الذي لم يلقَ من بعده اهتماماً يذكر.

---

(١) غنى هذه الأنشودة (عبد الحليم حافظ) أواخر الستينات.

(٢) لسيد درويش عشرة أدوار معروفه وثمانية وعشرون موشحاً من أشهرها: منيتي عزّ اصطباري، يا شادي الألحان.

(٣) قدم سيد درويش إلى المسرح الغنائي، بين عامي ١٩١٨ - ١٩٢٣ سبعاً وعشرين أوبريتاً أولها (فيروز شاه). . . . وآخرها (اللي فيهم). ومن أشهرها: العَشَرة الطيبة، شهرزاد، الانتخابات. انظر قائمة بها في كتاب (سيد درويش- حياة ونغم) لأحمد بوبس. . . ص٥٣. وقد تأثر (سيد درويش) بما كان يسمعه من أعمال موسيقية غربية في دار (الأوبرا)، وحاول إدخال التعدد الصوتي على بعض مسرحياته الغنائية.

لقد «كان التجديد عنده- كما يقول توفيق الحكيم- شيئاً متصلاً بفنه، ممزوجاً بدمه، شيئاً يتدفق في ذات نفسه كما يتدفق السيل الهابط من القمم. كانت الألحان تتفجر منه كأنها تتفجر من ينبوع خفي حتى عنه»[1]

ومن المؤسف أن ورثة (الشيخ سيّد)، ومن عدّ نفسه تلميذاً له، قد قصروا، جميعاً، عن تمثل نهجه، ومواصلة ما بدأ به، اللهم إلاّ في الجانب الفني الصرف، وفي التجديد التقني. وفي حين أعرض (سيد درويش) عن الغناء في قصور أسياد مصر، وأطلق على أغانيه المسجلة: (أغاني الشعب)[2] فإن (عبد الوهاب) كان يتباهى باللقب الذي ناله عن جدارة، وهو مطرب (الملوك والأمراء).

وربما تردد قبسٌ من روح (سيد درويش) بعده بعقود طويلة، فسمعنا المطرب (محمد رشدي)، في الستينات يغني لـ(عدويّة)، ولسواها، بعضاً من أزجال الشاعر الموهوب (عبد الرحمن الابنودي)، وألحان (بليغ حمدي). وباستلهام تلك الروح ينشد (سيد مكاوي) لحنه المدهش (الأرض بتتكلم عربي) من كلمات (فؤاد حداد)، ويقدم حواريته الشعبية (الليلة الكبيره)[3].

ويحمل الثنائي (أحمد فؤاد نجم- الشيخ أمام) رسالة (سيد درويش) حين يجعل من الفن، وقد استحوذ على الوجدان الشعبي، قوّة استنهاض فاعلة.. هو ذا يحيي نهوض شباب مصر احتجاجاً على مصادرة أفكارهم ومصائرهم:

رجعوا التلامذة يا عم حمزة

للجدّ تاني

(١) م، س. ص ٥٧.

(٢) انظر: النجمي، كمال: الغناء المصري... ص ٨٥.

(٣) يمكن أن نذكر أيضاً تجربة الفنان محمد منير، والألحان التي ألفها (عمار الشريعي) لبعض الأعمال التلفزيونية التي كتبها (أسامة أنور عكاشة).

لا كوره نفعت   ولا أونطـــــة
ولا المناقشـــة   وجدل بيزنطة [1]

ولا يقف إشعاع (سيد درويش) على حدود مصر . . إلا نسمع في أنشودة (شدّوا الهمة، الهمة قوية). للفنان اللبناني (مرسيل خليفة)، صدى صوت (الشيخ سيد):

ايدي بايدك يا بو صـــــــلاح   يا لله بنا يا لله الوقت آهو راح

ويدين الرحابنة، بشيء جليل من إبداعهم، لسيد درويش، فهم لم يعيدوا إحياء عدد من ألحانه البديعة [2] فحسب، وإنما ساروا على خطاه في استيحاء فنهم من صميم الحياة الشعبية اللبنانية [3]. على أنهم لم يسبروا، إلاّ قليلاً، جذور التناقضات الاجتماعية، ولعلهم تركوا لورثتهم النجباء (كزياد الرحباني) إتمام تلك المهمة.

كما أنهم بعثوا من جديد إرث المسرح الغنائي، الذي تنكبّ عنه الآخرون، بعد (سيد درويش)، وجمعوا، على نحوٍ متفرد، شأن (الشيخ سيد)، بين الأصالة والحداثة.

---

(١) نجم، أحمد فؤاد: بلدي وحبيبتي دار ابن خلدون. بيروت. ط ٣ - ١٩٨١

(٢) قدم الرحابنة عدداً من ألحان سيد درويش، في حلة موسيقية جديدة، مثل طقطوقة (زوروني) والمونولوج الاجتماعي (الحلوه دي) واللحن الشعبي (طلعت ياما حلا نورها). وغنتها جميعاً المطربة فيروز.

(٣) أحيا الرحابنة الفولوكلور الغنائي اللبناني في قوالب لحنية مبتكرة، شاركهم في ذلك الفنان الموهوب (فيلمون وهبي)، ومنها أغنيات للمجموعة تمجد العمل والارتباط بالأرض (ما أحلا الرجعة بكير، كيف حال الضيعة . . . .)، واسكتشات شعبية لا مثيل لها.

الطقطوقة:

يقال إن اختراع قالب الطقطوقة، التي ظهرت في القطر المصري أوائل القرن العشرين، يرجع إلى ملحن مصري يدعى (محمد علي لعبه)[1]. ومن أولى طقاطيقه تلك التي تقول:

البــحــر بيــضــحك ليــه   وأنا نازله اتدلع أمـلا القلل[2]

ولعل (الطقطوقة) قد جاءت لتلبي حاجة الجمهور إلى الأغنية الخفيفة، التي تلتقطها الأذن بيسر، ويتذوقها الخاصة والعامة. فهي تقع وسطاً بين الأغنية الشعبية والدور. وربما أساءت إليها خفتها تلك، فدفعتها إلى الانزلاق في مهوى الابتذال زمناً، إلى أن قُيِّض لها من يأخذ بيدها إلى مستوى الغناء الجاد، كلماتٍ ولحناً. فقدم (سيد درويش) عشرات الطقاطيق لا زال بعضها يتردد على الشفاه حتى اليوم (زوروني كل سنة مره، خفيف الروح بيتعاجب، سيبوني يا ناس، يا بلح زغلولي)[3]. واقتفى أثره القصبجي وعبد الوهاب وزكريا أحمد وسواهم[4].

قد تبدأ (الطقطوقة) بلازمة موسيقية تمهد للدخول في (المذهب)، ثم تليه أغصان ثلاثة أو أربعة، تفصل ما بينها لوازم موسيقية تعيد اللازمة الأولى أو تتصرف بها، وقد يقوم مقامها، أو إلى جانبها، صوت الرديده يكررون المذهب.

---

(١) انظر: النجمي، كمال: مطربون ومستمعون. دار الهلال ١٩٧٠. ص١٠٩.

(٢) سُجلت هذه الطقطوقة من جديد، في ستينات القرن العشرين، وأدتها المجموعة.

(٣) أدت فيروز طقطوقة (زوروني)، وسلوى قطريب (خفيف الروح)، وصباح فخري (سيبوني يا ناس)، في تسجيلات حديثة.

(٤) مثل أحمد صبري وله طقطوقة (الفل والياسمين والورد) التي غنتها ام كلثوم. وفريد الأطرش (صدقيني...). ورياض السنباطي، ومن أشهر ما لحن طقطوقة (ليه يا بنفسج) لصالح عبد الحي. ومحمود الشريف (بتسأليني بحبك ليه) لعبد المطلب، وأحمد صدقي (فاكراك) لنجاة علي.

وتلتزم الطقاطيق القديمة، على الأغلب، مقاماً واحداً، وألحاناً للأغصان متماثلة أو متقاربة، إلاّ أن كبار الملحنين ادخلوا تنويعات لحنية ومقامية على قالب الطقطوقة فيما بعد.

ويتضح مدى التطور الذي طرأ على قالب الطقطوقة حين نقارن بين ثلاثة نماذج متعاقبة: أولها طقطوقة (ياناري) التي غنتها (منيرة المهدية) في العشرينات، حين يتكرر المذهب بين كل غصن وغصن، وتتماثل ألحان الأغصان، ويبدو دور الموسيقا المصاحبة ضعيف الأثر. وثانيها: طقطوقة (ياشاغلني) التي لحنها (القصبجي) للمطربة (فتحية أحمد)، وفيها يغيب صوت الرديدة، ويجري التصرف في ألحان الأغصان، لكن اللازمة الموسيقية تتكرر على حالها بين الأغصان. وثالثها: (ياللي صنعت الجميل) لأم كلثوم، وهي من ألحان محمد القصبجي أيضاً. ولا يختفي الرديدة منها فحسب، بل تتبعهم اللوازم المتماثلة، وتأخذ الموسيقا المصاحبة دورها في التعبير اللحني، وينتهي المذهب إلى جملة قصيرة تقفل بها الأغصان، ليقترب قالب الطقطوقة من قالب المونولوج.

ولعل التناظر بين المذهب واللوازم والأغصان، يستجيب لإيقاع التناظر الذي فطرت عليه الأذن، أو اكتسبته، مما يجعل من قالب الطقطوقة لوناً محبباً. كما أن العودة إلى اللحن الأول (المذهب) بعد كل غصن، يقوي الإحساس بالإيقاع اللحني [1]، وهو أحد أسباب الطرب..

وإذا كان (القصبجي) قد بزَّ الجميع في (المونولوج)، مثلما (السنباطي) في القصيدة، فإن (زكريا أحمد) قد وجد في الطقطوقة ميداناً يصول فيه ويجول، عارضاً عجائبه التطريبية، وفنونه المقامية والإيقاعية.

---

(١) نشهد ذلك مثلاً في طقطوقة (حيرانه ليه) التي لحنها (داود حسني) فأدتها (ليلى مراد) بصوتها الودود الذي يخاطب القلب دون واسطة. وطقطوقة (ليلة الوداع) لعبد الوهاب بصنعتها المتقنة وأدائها الآسر. وطقطوقة (ليه تلاوعيني) ذات السمو الشاعري، والتي غنتها أم كلثوم من لحن القصبجي.

وهل لغير الفنان الموهوب أن يطوِّع صوته الواخز الأجش ليؤدي، بتفرد، أغنيته الشهيرة: (يا صلاة الزين)، فيرددها معه القاصي والداني. وفيها يلعب صوته، كالبهلوان، بالنغمات صعوداً وهبوطاً. ويمزج بين خفة الطقطوقة والإيقاع المحبب للأغنية الشعبية.

وعلى يد (الشيخ زكريا) ارتفع شأن الطقطوقة، لتصعد من الابتذال في طقطوقته (أنا حاسه وأنالسه ماأعرفش الدَّحة من الكُخة) لـ (رتيبة أحمد)، إلى ذراً لم يرتدها سواه في طقطوقة (حبيبي يسعد أوقاته) لأم كلثوم. وفي هذا اللحن يعرض (زكريا أحمد)، مرةً أخرى، موهبته في اللعب البهلواني بالنغمات الصوتية، فيرتقي بصوت (أم كلثوم) إلى أقصى نغماته، ثم يهوي به فجأة إلى القاع، فكأنه يعرض جمالية التضاد في تجليه الموسيقي [1].

ولبيرم التونسي وأحمد رامي، و سواهما من الزجالين الجادين، فضل على (الشيخ زكريا)، وعلى الطقطوقة بما قدموه من أزجال ذات مستوى رفيع، تناولها (زكريا أحمد) بالتصوير اللحني المبتكر، والتلوين المقامي، وارتياد المجهول منه.. لكن همّ الإطراب ظلّ مسيطراً عليه، فالطرب يسكن روحه، ويتسلل إلى أدق أنغامه. وقد يهزه الطرب فيرقص على إيقاعه، ويرقِّص (أم كلثوم) أيضاً في طقطوقته (غني لي شوي شوي)، وفي حواريته غير المسبوقة (قلي ولا تخبيش يا زين)، وقد يشجيه فيسكّن الإيقاع قليلاً، ليتهادى في تؤدةٍ وشجن كما في (أنا في انتظارك)، (أهل الهوى ياليل).

لقد جمع (الشيخ زكريا)، في شخصيته الفنية، بين نقيضين لا يأتلفان إلاّ في الموهبة الفذَّة: الابتكار المبدع، والأصالة المتجذرة.. فابتكاراته في تصوير المعاني

---

(١) مثل ذلك النزوع نراه في ألحان (سيد مكاوي)، وهو يعطي تلك الألحان سحراً خاصاً. وللمطربة اللبنانية (ملك) التي اشتهرت في الأربعينات عروض صوتية بارعة، تلعب فيها بالنغمات الصاعدة والهابطة، في مساحة صوتية واسعة وأداء رصين، كما في قصيدتها (يا حلوة الوعد).

-كما يقول كمال النجمي- ليست مسبوقة في دقتها وحلاوتها. وهو يقف «عند الأصول الفنية المتوارثة كأنه شاعر جاهي واقف على أطلال أحبائه لا يسأم ولا يريم. ومن تأليفه بين هذين المتناقضين... جاء الشيخ زكريا بهذا الفن الممتع الذي صار جزءاً من تراث الغناء العربي» (١) إنه نسيج فريد يتجسد فيه جدل التناغم في إيقاعاته المتسقة والمتعارضة.

ومثلما تبادلت مصر والشام تراث الموشحات والأدوار والقصائد، ترددت أصداء الطقاطيق في الشام، وقلّد بعض روادها قالب الطقطوقة المصرية، كما فعلت (لوردكّاش) في طقطوقة (آمنت بالله) من لحنها (٢) وغنائها. في حين أضفى عليه (محمد عبد الكريم) شيئاً من سمات شخصيته الفنية، كما في أغنية (رقة حسنك وسمارك) التي لحنها (لنجاح سلام).

ويمكن أن نرى ملامح من قالب الطقطوقة في كثرةٍ من أعمال الرحابنة وشريكهم الموهوب (فيلمون وهبة)، وقد ارتدت حلةً لبنانية أصيله، وتشرب بعضها روحاً شعبية محببة. (٣)

(١) النجمي، كمال: مطربون ومستمعون. دار الهلال. ١٩٧٠... ص٦٣.

(٢) ورد في برنامج (أهل المغنى) الذي قدمه الناقد الفني محمد العلاّني، في إذاعة (مونت كارلو) - أيلول، تشرين أول ٢٠٠٧- إن أغنية (آمنت بالله) هي من لحن فريد غصن.

(٣) من تلك الأغنيات: أسامينا، ليلية بترجع يا ليل، شط اسكندرية... إلخ.

قوالب الموسيقا العربية

يقسم بعض الباحثين أنواع التأليف الموسيقي (الآلي) إلى قسمين: «الأول رصين في قوالبه وطرق التأليف فيه. يصح أن نطلق عليه اسم قوالب الموسيقا العربية الكلاسيكية». مثل: البشرف، و السماعي، واللونغا.

«والثاني خفيف ويشتمل على أنواع من الموسيقا الخفيفة التي تسبق الغناء وتمهّد له مباشرةً أو تعترضه» [1]. كالدولاب، والتحميله، والتقاسيم.

للبشرف خمسة أجزاء، ثانيها يُدعى (التسليم)، فيما تسمى الأقسام الأخرى بالخانات، وينتهي كل منها بالتسليم. ويشترط في تأليف (البشرف) أن ينظم الخانة الأولى والتسليم الذي يعقبها مقامٌ واحد. وأن تُلحن الخانات الأخرى وفق مقامات قريبة منه.

ولقالب البشرف نواظم تذكّر بالأعمال السيمفونية الغربية، إذ يفتتح البشرف بألحانٍ ذات وقع فخمٍ جليل، وجملٍ رصينة. في حين تتولى الخانة الثانية مهمة التنويع اللحني والمقامي، كما يفعل قسم التفاعل في (السوناتا). وتقوم الخانة الثالثة بعرضٍ لحني «في درجات المقام الأساسي العليا» - منطقة الجواب- يمتاز بحيوية الأنغام وبهجتها. وفيها يظهر المؤلف مهارته في إبراز التفاعل بين الجمل الموسيقية، وحسن الانتقال من فكرة لحنية إلى أخرى [2]، وصولاً إلى التسليم من جديد. بينما تترك الخانة الرابعة للمؤلف أن يعرض حذقه «عن طريق كتابته لألحانٍ

---

(١) الشريف، صميم: الأغنية العربية.... ص ٣٥٩

(٢) انظر: عجّان، محمود: تراثنا الموسيقي. دار طلاس. ط١- ١٩٩٠. ص٨٦

(٣) الشريف... الأغنية العربية. ص٣٦٢.

تستعرض أجناس المقام الأساسية كلها»[٣]، وتنتهي في تسلسلها المتدرج إلى جملٍ موسيقية تهيء اللحن للعودة إلى المقام الأصلي عبر (التسليم).

أما (التسليم)، فهو اسم على مسمى، وينبغي لذلك أن يتصف بالعذوبة والرشاقة، فتنظر الأذن بشغف العودة إلى مستقره لتجدد طربها، مثلما العودة إلى المكان الذي نحب. وينمّ ذلك الشغف عن رسوخ إيقاع التناظر، وهو وجه من أوجه التناسب، في الحس الموسيقي لدى الإنسان، وعن جاذبية التناوب بين لحن ثابت (التسليم)، وألحان متغيرة (الخانات).

ويشكل قالب (البشرف)، وما ورثته الموسيقا العربية من البشارف[١]، أساساً لبناء أعمال موسيقية خالصة، تجمع بين الأصالة والحداثة، ولا تقتصر على التنويع المقامي والإيقاعي، وإنما تخوض تجربة التلوين الهارموني، أو الكونترابانتي، في الحدود التي يتيحه لها ذلك القالب، وفي إطار طابعه الشرقي. وثمة من أسس لهذه التجربة، كما في العمل السيمفوني (المتتالية الشعبية)، للموسيقار المصري (أبو بكر خيرت)، الذي استُهل بأحد البشارف.

ولا يختلف بناء (السماعي) عن بناء (البشرف)، من حيث عدد الأجزاء وأسماؤها والنواظم المقامية، إلاّ أنه أسهل تناولاً من حيث التركيب والأوزان الموسيقية[٢].

---

(١) من البشارف السورية: بشرف حجاز كار لعلي الدرويش (١٨٨٤-١٩٥٢). وبشرف نهاوند لجميل عويس (توفي عام ١٩٤٧) وبشرف جهاركاه توفيق الصباغ (١٨٩٢- ١٩٦٤). ومن البشارف المصرية: بشرف مربع حجاز لصفر علي (١٨٨٤-١٩٦٢) وبشرف مربع حجاز كاركرد لعبد الحليم نويره (١٩١٦-١٩٨٥)... ومن التآليف العربية القديمة مجهولة المؤلف: بشرف مربع البياتي، ومخمس العشيران، ودارج حجاز...

(٢) من السماعيات المعروفة: سماعي العريان. وسماعي عجم لعلي الدرويش، وسماعي حجاز كاركرد لمنير بشير (العراق). وسماعي بياتي لسامي الشوا (١٨٨٥-١٩٦٥). وسماعي عجم لمحمد عبد الكريم (١٩٠٥-١٩٨٩). وسماعي راست لإبراهيم شفيق (مصر) (١٨٨٧- ١٩٦٦).

وإذا كان كل من البشرف والسماعي، بمقاييسهما الوزنية الثقيلة، يستدعيان ألحاناً رصينة، جليلة الوقع، فإن (اللونغا) تشيع المرح والنشاط، بمقياسها الثنائي الخفيف، وتبدو، إذ تستهل بها الحفلات الغنائية، كالمقبلات قبل الوجبة الدسمة. وهي، كالبشرف والسماعي، تتألف من خمسة أجزاء، وتستعير اسماء تلك الأجزاء منهما، على الرغم من أصولها الطليانية.

تلتزم الخانة الأولى والتسليم مقاماً واحداً هو المقام الرئيس الذي تسمى اللونغا باسمه، في حين تأخذ الخانة الثانية بمقامات قريبة من ذلك المقام، مع ميل إلى القرار، لتصعد الخانة الثالثة إلى جوابات المقامات، ما قرب منها وما بعد قليلاً عن المقام الرئيس، لتعود الخانة الرابعة إلى مقام يقرب من مقام اللونغا.

ويهيء هذا القالب، إن أُحسن استخدامه، إطاراً للأعمال الموسيقية الرشيقة والديناميكية التي تتيح مساحة واسعة للتلاوين اللحنية والمقامية، بل والإيقاعية، فقد استخدم (رياض السنباطي) المقياس الثلاثي في الخانة الأخيرة من (اللونغا) المسماة باسمه.

و (اللونغا) قابلة، شأن القوالب السابقة، للتوزيع الهارموني، في إطار المقامات الشرقية الملائمة. كما تتطلب خانتها الثالثة دراية ومهارة في الانتقالات المقامية عند النغمات العالية، واتقاناً لتلك المقامات. . . إنها اختبار للحس الإيقاعي في تلويناته المقامية.

أما الدولاب فهو مدخل قصير ذو عدد قليل من الجمل الموسيقية، تمهد للدور أو الموشح أو القصيدة. ويكون الدولاب، في العادة، من مقام الوصلة الغنائية، فإن اختلفا كان على المغني أن يتوسط بينهما بالليالي التي تبدأ من مقام الدولاب لتنتهي بمقام الوصلة الغنائية، فهي (العرّاب) الايقاعي الذي يهيء التوليفة التي تسوّغ النقلة المقامية.

ولئن كانت مهمة (الدولاب) الترحيب بالسميعة، ودعوة الآذان إلى حسن

الإصغاء للوصلة الغنائية، وهي- كما ترون- مهمة متواضعة، فإن غرض التحميلة أكثر وجاهة، فهي عرض حيّ للغة الآلة الموسيقية وخصائصها، ولمهارة العازفين وذكائهم، فهدفها موسيقي صرف.

وتؤدي التحميلة آلاتُ التخت الشرقي، بتقاسيم موزونة. تبدأ باستهلال تؤديه آلات التخت كاملةً، ثم تتناوب الآلات، منفردةً، تقاسيمها: من عودٍ إلى كمان إلى قانون فناي، يفصل بينها الاستهلال ذاته. وقد يُضاف (البزق) أو سواه من الآلات الشرقية، فيؤدي نوبته.

والتحميلة تركيب من الإبداع المرتجل في التقاسيم، والتأليف المسبق في الاستهلال. وفيها تعرض الآلة مفاتنها خارجة من أصابع العازف، مثلما يعرض المغني صوته عازفاً على حنجرته، وليس من ناظمٍ لهما سوى ذلك الإيقاع الخبيء في الأذن، والوجدان، والعقل.

وتتلامح في التحميلة عفويةُ ذلك الإيقاع، وبداهة الفنان، وثقافته. وتتطلب توتراً للملكات العازف، وشحذاً لموهبته، لإسعافه في الانتقال السلس والطربِ من فكرة لحنية إلى أخرى ومن مقامٍ إلى سواه.

وقد يسمح قالب (التحميلة)، إذا تناوله التطوير الملائم، بالوصول إلى قالبٍ مستحدَث، يمكن مقارنته بـ(الكونشرتو) في الموسيقا الغربية. وقد نلمس ارهاصاتٍ لذلك المشروع في ما لجأ إليه بعضهم من التأليف المسبق للتقاسيم، ومن مصاحبة التخت والإيقاع تلك التقاسيم، كخلفيةٍ إيقاعية.

وقد تغري (التحميلة) عازفين اثنين على تبادل الحوار بين آلتيهما، ليقارب ذلك الحوار قالب (الكونشرتو) بين آلتين، كالكمان والبيانو، وإن قصر عن التنغيم. . ويذكر (صميم الشريف) عرضاً لتحميلة من مقام (البيات)، سمعها في خمسينات القرن الماضي، تحاورت فيها آلتا (البزق)، وأميرها (محمد عبد الكريم)،

---

(١) الشريف، صميم: م.س. ص٣٧٨. و (شنشِلر من أمهر عازفي القانون الأتراك. انظر: على فراش الأمير ص٥٥)

و(القانون) وعازفه المبدع (اسماعيل شنشلر)، «ففعلا الأعاجيب من خلال الحوار الموسيقي الذي تبادلاه، والمقامات القريبة والبعيدة التي ذهبا إليها، والارتجالات الموسيقية التي قاما بها، والأفكار الموسيقية المعاصرة التي طرحاها»[1].

وإذا كنا نغبط من استمع إلى هذا الحوار، فقد نفيد من دلالته في ما تنطوي عليه الموسيقا العربية من مخزون ابداعي، وفي ما تملكه من مقدرة على تطوير لغتها الفنية والتعبيرية، والارتقاء إلى جدل الموسيقا الخالصة، والنمو الدرامي لذلك الجدل عبر الصراع الموقّع والمتناغم بين الآلتين.

وتقودنا التحميلة إلى التقاسيم[1]، وهي جنّة الحرية الصغيرة للعازف وآلته المفردة، حيث لا حُكم لوزن، أو مقياس، أو قالب. ولا رقيب سوى ما رسخ في قرارة الأذن من إيقاع التناسب الذي ولد المقامات والحس المقامي.

هذا الإيقاع هو المرشد الذي يرسم، في الخفاء، سبيل الأنغام المنعتقة المتدفقة، وينظم بخيطه الرقيق، فاعلية المخيلة، وعفوية الخاطر.

يبدأ العازف تقاسيمه بجملٍ قصيرة واضحة، يلتمس عبرها المقام الذي يستهل به، فيدخل فيه ليجوب أجواءه، ذهاباً وإياباً، إلى أن يستنفد غرضه، فيختمه بجمل قصيرة يقف بها على عتبة الجزء الثاني، وقد استجمع كل ما تستثيره الومضات الابداعية من طاقة خصبة، وهيّأ السميعة لنقلةٍ إلى نغمات مولّدة مبتكرة، تتفاعل وتتنوع، يستخرج العازف بها ما يحضر إلى ساحة الخيال الطلق من لحن مستجد، وحليةٍ تزين النظم، وانتقالات مقامية تبدأ من القريب لتنتهي في البعيد، دون أن ينسى أن عين المقام، الذي صدر عنه، ترصده في انتظار أن يعود. وهذا العود هو غرض الجزء الثالث والأخير من التقاسيم، حيث يتدرج العازف مما

---

(١) من مشاهير أساتذة التقاسيم: محمد القصبجي وفريد الأطرش وعبد الوهاب وعمر النقشبندي (على العود)، وسامي الشوا، وأنور منسي (على الكمان). وعبد الفتاح منسي، وعبده صالح (على القانون). ومحمد عبد الكريم (على البزق). . .

(٢) انظر: عجّان، محمود: تراثنا الموسيقي. . . . ص٧١.

وصل إليه من مقامات، ليخلص، عبر خط لحني جديد إلى المقام الأساس، ليختم به التقاسيم على نحوٍ شجي وسلس. . وقد يباغت العازف (سميعته) برجعة مفاجئة [٢] ذات إدهاشٍ وبلاغة، فإذا تمَّ له ذلك، أنهى التقاسيم بقفلةٍ تضيف إلى جمالها جمالاً، وتكسب اللحن رونقاً بهياً.

تجربة لم تنضج

وبين أصالة الموسيقا الشرقية الخالصة، وتلك القادمة إلينا من الغرب، أخذت الموسيقا العربية الصرفة تخرج شيئاً فشيئاً من قوالبها التقليدية، باحثةً، عبر التجريب، عن أشكالٍ جديدة تجمع بين الحداثة والهويّة المتميزة، وتبتعد قليلاً عن صلتها بالغناء، ومن ثم عن الطابع الغنائي. وكان (عبد الوهاب) رائداً في هذا المنحى، إلاّ أن معظم المقطوعات الموسيقية التي لحنها، ومنها مقدمات أغانيه الطويلة، وتلك التي لحنها سواه، بقيت في الإطار (الميلودي)، بخطّه اللحني الأملس والمسطح، دون استخدام (التعدد الصوتي).

ولم تهتدِ تلك التجارب إلى صيغ فنية نموذجية، كما هي حال الموسيقا الغربية، ولهذا ظهرت في قوالب مفتوحة، تحكمها حرفية صاحبها، وثقافته الموسيقية، ومزاجه، وذات بنية ضعيفة التماسك أحياناً. ولم ينقصها جمالية اللحن، والنزوع إلى الإطراب، والبدع المستمدة من الآلات والإيقاعات الغربية، إلاّ أن التلوين الموسيقي لبث مقصوراً على الجانبين المقامي والإيقاعي، فثمة «مزاوجة بين النغمةِ والإيقاع، واستخدام جريء للمقامات العربية والإيقاعات العربية الكثيرة الغزيرة من خلال آلات موسيقية أوروبية تستخدم في الأوركسترا أو في الجاز. .» [١]

---

(١) النجمي، كمال: مطربون ومستمعون. . . ص٣١

(٢) نذكر منهم توفيق الباشا وخالد أبو النصر في لبنان، ورياض البندك من فلسطين، ومن الجيل التالي في مصر: علي فراج، وأحمد الحفناوي (صاحب معزوفة «ام كلثوم») وأحمد فؤاد حسن وعطية شرارة ويمكن أن نضيف المعزوفات الخاصة بآلة البزق للفنان السوري (أحمد عبد الكريم)، وبآلة العود لعمر النقشبندي (كمعزوفته الشهيرة: رقصة ستي).

وقد استقبل جيل الأربعينات والخمسينات من أنصار التجديد، بحماسٍ مشهود، معزوفات (عبد الوهاب) المتعاقبة (حُبي، شَغَل، ألف ليلة، بنت البلد، عزيزة، . . . إلخ)، وما نافسها من أعمال فريد الأطرش (توته، كهرمانه، سوق العبيد)، ومن حذا حذوهما من موسيقيي مصر والشام[2].

وربما كانت معزوفة (هدية العيد) أهم عمل موسيقي صرف قدّمه (عبد الوهاب) خلال تجربته الفنية الطويلة. وقد وضع (عبد الوهاب) ألحانها (الميلودية) فيما تولى (أندريه رايدر) التنغيم (الهارموني) والتوزيع الأوركسترالي. ويحلو لبعضهم أن يعدّ هذه المعزوفة عملاً سيمفونياً، كالناقد الموسيقي المصري (كمال النجمي) الذي يثمنها تثميناً عالياً[1]. إلاّ أن نزوة استرضاء الجمهور، أو (السميعة)، التي شبَّ عليها (عبد الوهاب)، قد شاب عليها. إذ يقطع (عبد الوهاب) سياق (سيمفونيته)، بضجيجها الأوركسترالي، وإيقاعاتها الصاخبة، ليقدّم وصلةً تذكّر بـ (التحميلة الشرقية)، تتناوب فيها آلات التخت التقليدية: القانون ثم الكمان فالناي، في تأدية لحن (ميلودي) خالص لا يرافقه سوى الإيقاع الشرقي. فإذا اطمأن إلى أنه أرضى أذواق (السميعة) المخضرمين، و أنعش الجثامين الحيّة، لملم التخت وآلاته، وعاد مرةً أخرى إلى موسيقا (رايدر) الأوركسترالية، فشدّ (السميعة) من رقابهم للانتظام في خطاً موقعةٍ يضبطها مارش الثورة.

وعلى الرغم من هذا (التهجين) الذي برع فيه (عبد الوهاب)، وشاب عمله الأوركسترالي، فإن (هدية العيد) شكلت تتويجاً لتجربة الموسيقا العربية الصرفة في عصرها الحديث. لكن هذه التجربة تجمدت، ثم تراجعت منذ أواخر ستينات القرن العشرين، وكأنما سرت فيها عدوى النكسات والهزائم التي أصابت القضايا الوطنية، وحاقت بالحياة الثقافية. في حين لم يلق المنحى الموازي، الذي اختطه عدد من الموسيقيين، (كعزيز الشوان) و (أبو بكر خيرت) وسواهما، والقائم على

---

(١) انظر: النجمي، كمال: الغناء المصري. . ص٢٦. وقد قُدمت (هدية العيد) في أعياد ثورة تموز المصرية سنة ١٩٦٥.

التأليف وفق القوالب الموسيقية الغربية، لم يلق شعبيةً تذكر. . . وطغت، من ثم، على هذا المنحى وذاك البضاعة الفاسدة من الموسيقا والأغاني السوقية، التي نشرها نمط الحياة الاستهلاكي، والذي أخذ يثقل كاهل المجتمع، ويمسخ الثقافة، منذ سبعينات القرن العشرين، ولازال.

أزمة الإيقاع النسبي

تقف الموسيقا اليوم، في الشرق والغرب، أمام صرحٍ شامخ أنجزه السابقون، فتردد قول (عنترة): «هل غادر الشعراء من متردم». ! وهل ثمة ما يُضاف إلى ما أبدعه أساطين النغم في القرون السالفة في إطار القوالب الموسيقية التقليدية، ووفق السلالم والمقامات المألوفة؟. وأمام تحدٍ كهذا تأبى الموسيقا أن تلقي سلاحها، فتجدّ في البحث عن مداخل ومخارج جديدة يُنفى بها النفيُ، ويُخترق عبرها المألوف.

ولعل تناقضات العصر، فضلاً عن النزوع الذي لا يُحدُّ إلى التجدد والتميز، قد دفعت كثرةً من الموسيقيين إلى اختبار التنافرات في التركيبات الموسيقية، فربما كانت أقدر على تصوير هموم الإنسان في القرن العشرين، وما تلقيه من ظلال قلقة على مطلع الألف الثالثة. وبلغ هذا الجنوح مبلغاً أصبحت فيه بدعة التنافر تمثل الخط (القويم) في الموسيقا المعاصرة، فيما أمست التوافقات الصوتية تُعدُّ هناتٍ في البناء الموسيقي وفي الأداء [1]. وكان على الأذن البشرية التي ورثت وتمثلت لغة التناسب الصوتي منذ آلاف السنين، إن تحاول إعادة توليف جهازها النغمي لعلها تنجح في تذوق ألحان المحدثين. . وللأذن كل الحق في ذلك، ففلسفة التناسب لا يمكن حصرها في إيقاعات ثابتة لا محيد عنها. والتذوق هو دربة، واعتياد، وإلفة.

وربما كانت معاناة إنسان العصر من اغتراب لم يكابده من قبل في البنى

---

(١) انظر: السيسي: دعوة إلى الموسيقا. . . ص ٣١٩.

الاجتماعية التقليدية، عنصراً من العناصر التي تفسر النزوع إلى الإخلال بإيقاع التناسب المألوف، والهروب إلى التنافر. فالنظام الرأسمالي العالمي، الذي استطاع أن يحقق نهوضاً للقوى المنتجة لم يعرفه التاريخ البشري من قبل، وتقدماً باهراً في العلوم والتكنيك، قد أدى، عبر قوانينه القائمة على الاقتصاد السلعي، إلى تحويل صانعي ذلك التقدم إلى كائنات مُستلبة مشيّئة في الماكينة الاقتصادية الهائلة. وبقدر ما يتضاعف جبروت الاقتصاد الرأسمالي، في هذا العصر، يزداد شعور المبدعين بالغربة والعجز أمام طاغوت رأس المال.. وفي هذا يتجلى وجه من أوجه التناقض المستعصي في بنية المجتمع الرأسمالي.

وإذ يبدي رأس المال حرصاً على تطوير التقنية، والتقدم العلمي، في الحقول التي تسهم في رفع سوية سلعه، وتحقيق سبق تنافسي للسيطرة على السوق، فإنه، في الوقت عينه، يستخفُّ بالثقافة الجادة وبالفنون التي لا تسمنه أو تغنيه. فالطبقة البرجوازية، سيّدة رأس المال، هي أقل الطبقات اهتماماً بالثقافة والفن في تاريخ البشرية.

لقد نشأ الفن الكلاسيكي في رعاية الارستقراطية، وضربت (الواقعية الاشتراكية) بجذورها في تربة الطبقة العاملة. فأي فن رفيع يُعزى إلى البرجوازية!.. إنها لا تتذوق من الفن إلاّ ما يُقوَّم في السوق. ولا تعرف من قيمةٍ للثقافة سوى ما يستدرّ الربح، ولا تقتني من أعمال المبدعين غير تلك التي تبهج الوسطاء، وتجتذب الزبائن.

أما الشرائح الطفيلية منها فهي أكثرها إسفافاً وابتذالاً، وهي، في البلدان المتخلفة، ذات حضور ثقيل وسطوة، تنشأ على هامش العملية الاقتصادية، وتنبت كالفطر من حمأة الفساد، وتحت مظلّة العسف والاستبداد. ثم تمدّ براثنها من الهامش إلى القلب. وهي، بما تروّج له من اسلوب الحياة الاستهلاكي، تسهم في نشر الانحطاط الفني، والذوق الفاسد.

وليس أدلّ على ذلك من حال الفن الموسيقي العربي في أيامنا هذه، حيث يسود خليط هجين من الألحان والأغاني لا هوية له، وتُفتقد التجارب الموسيقية الجادة والرفيعة، سوى قلّة قليلة تظهر، مثلاً، في المسرح الغنائي للرحابنة وجيلهم الثاني.

ويغيب العرض الصوتي، أو يكاد، وهو عنصر رئيس في الغناء الجيّد، وغيابه خسارة للتربية الذوقية، وللاحساس المقامي.

وعلى الرغم من ظهور أصوات ومواهب ذات شأن فإنها تضيع وتتلف في زحام الأغنيات الدارجة الملفقة والتافهة.

ومثلما ينحدرْ اللحن الرائج، تهبط كلمات الأغنية إلى الحضيض.

لقد أخذ السوق يعيد تربية الذوق الفني لدى النشء وفق قوانين (البازار). وتلعب وسائل الإعلام دوراً (مرموقاً) في ذلك التردي المؤسف. ويوماً إثر يوم تنضم الأغنية إلى طابور الراكضين وراء القوت، أو المتسكعين العاطلين عن العمل. وتبدي الأغنية كل الاستعداد للتعرّي، روحاً وجسداً، في (التلفاز)، وأمام كاميرات (الڤيديو كليب). فتحت سلطة السلعة وطغيانها، على الفن أن يصير إلى سلعة، وأن يخضع، كسواه، لقوانين السوق. فالفن لم يعد ملاذاً من الغربة، وإنما أضيف إلى العناصر التي تجسد الاستلاب.

إنها مأساة الموسيقا، وإيقاع النسبة، في دولة رأس المال، وفي عصر عولمته.

وبقدر ما يزداد السوق اتساعاً تصغر الأرض، وتتخطى حُمّى التكنيك والحوسبة مرحلة الثورة إلى مرحلة الطوفان، فتنهك، بإيقاعها المتسارع، إيقاعات الحياة، وإيقاعات الفن والثقافة.

واذ يزيل رأس المال المتعولم كلّ الحدود أمام زحفه، فإنه يجلب معه التهجين

الثقـافي- الفني، وليس التـلاقح. إذان الدولة الكبـرى، التي تملك السيـادة الاقتصادية والعسكرية، تسعى إلى جعل ثقافتها ثقافةً سـائدة بابـتلاع سواها، أو مسخ أصالته وتفرده، لتصبح موسيقى (البوب) أو (الروك)، وأضرابهما، فناً شعبوياً عالمياً، وليرقص الشباب على إيقاعاته في مختلف القارات.

ويقتـحم فن الدعـاية، مـا تعـولـم منه ومـا ينتظر، حـصـون الإعـلام المرئي والمسمـوع ليقطع سياق هذه المادة أو تلك، دون الاكـتراث لمضمـونهـا، وهل على السلعة من حَرَم! فيخز العيون والآذان بالمتهافت من الألحان المحوّرة والمجيَّرة، وقد دس فيها شيطان السلعة أسباب الجذب الرخيص، مخاطباً ذوق (البرجوازية) الرديء، أو الهموم السطحية للعامة، وهابطاً بها إلى درك الغريزة البهيمية.

ولا يظنن امرؤ أن المواهب التي تمتلكها رأس المال تقف عند حدود التملّق والخداع فهو قادر، عندما تدعوه مصالحه، على أن يحزم أمره، فيدمر، بآلته الحربية، خيرة ما انتجته الثقافة البشرية من فن وعلم ومعالم حضارية، دون أن يرف له جفن. وليس أدلّ على ذلك من (مـآثرته) الكبـرى، في الحـربين الكونيتين، حين حولّ الحضارة البشرية المزدهرة إلى ركام. دعك من تدمير ڤيتنام وغير ڤيتنام.

فإذا اعترض بعضهم قائلاً: إن ذلك قد أصبح من الذكريات، وإن أخلاق الرأسمالية قد تحسنت، وهاهي ذي تمضغ (علكة الليبرالية) بحماسٍ شديد في عصر العولمة. فإن ما حدث في العراق من تدمير للإرث الحضاري، بفعل الاحتلال الأمريكي، لا يزال ماثلاً أمام الأعين.

كيف يمكن النهوض بقضية الثقافة، وبفن الموسيقا، من جديد في هذا العصر؟ وهل إن تحقيق ذلك النهوض بمستطاع دون النضال ضد (القيم!) التي تروِّج لها العولمة وفي مواجهة سوقية رأس المال.

لابد، من أجل ذلك، من حشد وتضافر حملة الإرث الثقافي وقضية الثقافة، إياً كانت مشاربهم ومضاربهم.

إنها معركة طويلة الأمد في سبيل ثقافة إنسانية متحررة من قوانين السوق. ومن أجل تخليص إيقاع النسبة من طغيان رأس المال.

الباب الثالث

الفصل الأول
نِسبٌ مرموقة

النسبة الواحدية

وهي سر الانتظام البديع في المثلث متساوي الأضلاع والمربع وفي سواهما من المضلعات المنتظمة، وجميعها تشكل وحدات أو خلايا في البنى الزخرفية الهندسية في التراث المعماري والتزييني لدى مختلف الشعوب.

ولا شك في أن التوازن والانتظام اللذان تولدا عبر الممارسة قد لفتا انتباه الإنسان منذ القدم، فالقدر الآجرية أو المعدنية لا تستطيع الثبات على أقل من ثلاث أثاف، يحسن أن تتوزع على رؤوس مثلثٍ متساوي الأضلاع، وإن أفضل البيوت المضلعة تلك التي تستند إلى أربعة أركان، فالمربع، شأن ذلك المثلث، يولّد إحساساً بالاستقرار. . وإذ تألف العين مرأى القدر المتزن والمنزل المستقر وترتاح إليه، فإن صاحبها، حين يمسك بالإزميل أو بأداة النقش أو ريشة التصوير، لا يستطيع إلا الاستجابة لذلك النزوع الداخلي إلى الاتزان والاستقرار، فضلاً عن المطلّب الجمالي الذي ولّدته وأرهفته الممارسة ذاتها ممتزجاً بالغاية الوظيفية.

ولعل الجمال الذي تنطوي عليه المساواة بين مقدارين، كان في مقدمة الإنطباعات الجمالية لدى الإنسان في العصور القديمة. والمساواة هي أساس التناظر الذي عُدّ شرطاً للجميل زمناً طويلاً، وفيه تكون النسبة بين الشقين المتناظرين تساوي (١/ ١=١)، وهو ما نشهده في التحف المعدنية والآجرية، كالحلّي والجرار. . وفي سواها من اللقى الأثرية.

وقد أدرك الشاعر الجاهلي، بسليقته، جمالية ذلك الإيقاع، فنظم قصائده وفق تناظر إيقاعي تحكمه النسبة ١/ ١، وهي النسبة بين شطري كل بيت، وذلك قبل أن يكتشف الفراهيدي إيقاعات ذلك الشعر ويحصيها ويصنفها في الأوزان والبحور، ومن تلك البحور، البسيط:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

كقول (الأفوه الأودي)[1]

تُهدى الأمورُ بأهل الرشد ما صلحت   وإن تولّت فبالأشرار تنقاد

ومنها ما دعاه الفراهيدي خفيفاً كبيت (الحرث بن حلزة) في معلقته[2]:

لا يقيم العزيزُ بالبلد السهل   ولا ينفع الذليلَ النجاءُ

وقد قسّمه الخليل إلى تفعيلات ست ينظمها تناظر الشطرين وفق النسبة (١):

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

أما الزحافات التي تخرج قليلاً عن الوزن المستقيم للتفعيلة، شأن (فعلاتن) بدلاً من (فاعلاتن)، كما في التفعيلة الثالثة من البيت السابق، فإنها كاللثغة اللطيفة لا تخل بجمال المنطق واتساق النغم.

وقد تكون نسبة (١/ ١) مكررة في كل شطر كقول (ابن أبي ربيعة)[3]:

أحبُّ لحبك من لم يكن   صفياً لنفسي ولا صاحبا

فقسّم الفراهيدي من بعده:

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولن

---

(١) الأصبهاني، الأغاني ج٧. ص ٥٧.

(٢) الزوزني: شرح المعلقات السبع. ط ٣. دار الفكر. بيروت. ص ٢١٨

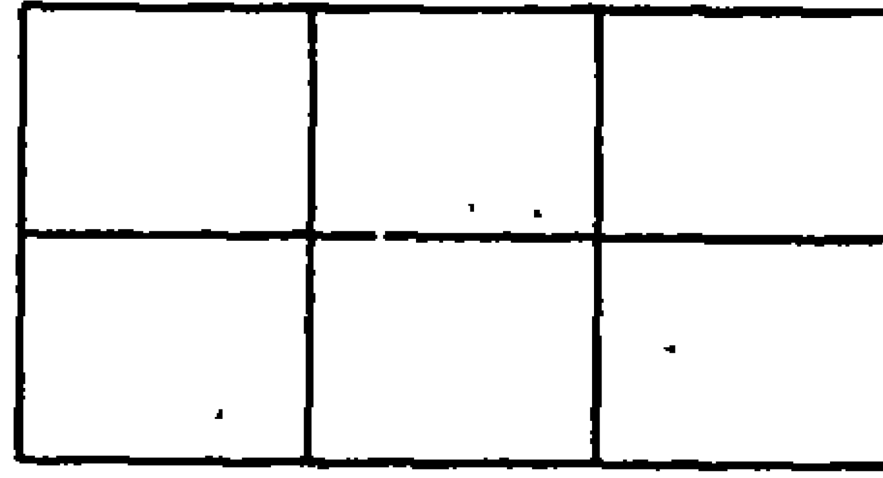
(٣) الأغاني: ج١. ص١٦٢.

وترك هامشاً من الزحافات تليّن من التفعيلات وتثري أنغامها .

وتظهر النسبة الواحدية في الموسيقى العربية، وبخاصة في الألحان الشعبية حيث يتناظر اللحن وفقاً لتناظر الأشطر في الأبيات المغناة، وفي بعض الموشحات، وفي الأغاني الخفيفة التي ابتدعت في مصر أوائل القرن العشرين، وبدأها (محمد علي علبة)، صاحب (البحر بيضحك ليه)، ثم أطلق عليها أصحابها اسم (الطقطوقة)[1]، ومنها طقطوقتا (عبد الوهاب) الجميلتان (مين عذبك) و (ليلة الوداع).

النسبة الذهبية

وهي النسبة ($\frac{2}{3}$)، ويرى كثرة من مصممي الأعمال الفنية أن المستطيل الذي عرضه يعادل ثلثي طوله هو أفضل المستطيلات . وقد اختيرت هذه النسبة في تصميم أعلام الدول، وفي اللوحات المهرجانية والإعلانية، وفي مقاييس الكتب ... الخ . وتنطوي القيمة الجمالية لهذه النسبة على تركيب بين نقيضين هما المساواة وعدمها، ويتجلى ذلك في التمثيل الهندسي، حيث ينقسم كل من العرض والطول، في المستطيل ذي النسبة ٣ / ٢ ، إلى وحدات متساوية تماماً (وحدات صحيحة) : اثنتان للعرض وثلاث للطول، فيما تكسر استطالة الشكل إيقاع المساواة.



وتتيح هذه النسبة للمستطيل أن ينقسم إلى ستة مربعات، كل منها ذو نسبة واحدية، لكنها تصطف على نسقين في كل نسقٍ ثلاثة مربعات ينقلب بها التساوي

(١) انظر: النجمي، كمال: مطربون ومستمعون. دار الهلال. مصر ١٩٧٠. ص ١١٠.

إلى نقيضه. ويمكن لهذه المربعات أن تشكل وحدات أو حشوات زخرفية داخلية في بوابة بناء، أو سقف، أو منضدة ... تحافظ جميعها على النسبة الجميلة $\frac{2}{3}$ بين العرض والطول.

وفي الاتجاهات الحديثة في الفنون التشكيلية (كالتصوير)، نلاحظ ابتعاد الفنانين عن نسبة ١/١ الذي يتبدى في التناظر مثلاً، وكذلك في النسبة بين مجمل الكتل التي تشكل التكوين الرئيس وخلفية الوحة. . وقد نلمس ميلاً خفيفاً في لوحات كثيرة إلى الاقتراب من النسبة ($\frac{2}{3}$) دون بلوغها تماماً.

وتنطبع في ذاكرتي مسرحيةً حضرتها طفلاً، وضع المخرج في خلفيتها ستارة ذات لونين: أحمر ونيلي. وكانت نسبة اللون الأحمر إلى المساحة الكلية تقرب من $\frac{2}{3}$. وربما كانت تلك أول لقاء لي مع الإيقاع الذهبي.

ولعل شعراء الجاهلية، حين اكتشفوا إيقاعاً كإيقاع البحر الوافر:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعول

إنما استجابوا لجمالية النسبة $\frac{2}{3}$، إذ تشكل التفعيلة (مفاعلتن) وحدتين من ثلاث في كل شطر. . على أن (خُفَاف بن نُدبة)، الشاعر المخضرم، كان يجهل (الوافرَ) وتفعيلات (الخليل بن أحمد الفراهيدي) حين أنشد(١):

كأن النارتُخرجها ثيابي   وتدخل بعد نوم الناس صدري

فكيف نسج شعره على هذا المنوال؟ . . إنه التحسس العفوي لتلك النسبة ($\frac{2}{3}$)، وقد عزز جرسها في دخيلة النفس ما تناقلته الأجيال من تراث الأسلاف، وسمع ترداده، حيناً بعد حين، منذ أن كان طفلاً وفتى يافعاً.

ولتلك النسبة حضور في الشعر الحديث، فقد فُتن هذا الشعر، أو بعضه، بإيقاعات المسمطات والموشحات، بما فيها من خروج محبب عن نمطية

---

(١)الجواهري، الجمهرة، ص (٤٢١).

البحور التقليدية. فلماذا تكون النسبة بين شطري البيت الواحد كنسبة ١/١! دعها تصبح نصفاً أو نسبة اثنين إلى ثلاثة... وأذكر أنني طربت، صغيراً، لأبيات أنشدها الشاعر المهجري (رشيد أيوب ١٨٧١-١٩٤١) يحيي بها الثورة العربية الكبرى (١٩١٦)، ويقول فيها:

فـأدر ياأيهـا السـاقي الكؤوسْ — جـــــاء وقـت الـطـربِ
واسـقنا من خـمـرةٍ تجلو النفـوسْ — مـــن ظـــلام الـــكـــرب

وأدركت فيما بعد أن سر ذلك الطرب إنما يرجع إلى الإيقاع $\frac{٢}{٣}$، وهو النسبة بين عدد تفعيلات الشطر الثاني وعددها في الشطر الأول:

فـاعـلاتن فـاعـلاتن فـاعـلات — فـــاعـــلاتن فـــاعـلن

وتستدعي أبياتُ (رشيد أيوب) قصيدة (جورج صيدح) الجميلة ذات المسحة الرومانتيكية والتي مطلعها:

هناك على مـذبح الرابيـة — يمـوت الـنـهـــــار
وفي ظلمـة الغـابة الكابيـة — شـــمـــوعٌ تُـنـارْ

وهي- كسابقتها- تملك ذلك الإيقاع النسبي الذي يمثل ملمحاً من ملامح الجمال فيها، فالشطر الأول مؤلف من أربع تفعيلات: فعولُ فعولنْ فعولن فعل فيما يحوي الشطر الثاني تفعيلتين: فعولن فعولْ.

وهذه التفعيلات مشتقة من تفعيلة واحدة هي (فعولن). والنسبة بين تفعيلات الشطرين الثاني والأول تساوي ($\frac{١}{٢}$)، فتكون نسبة تفعيلات الشطر الأول إلى البيت كله تعادل النسبة الذهبية ($\frac{٢}{٣}$).

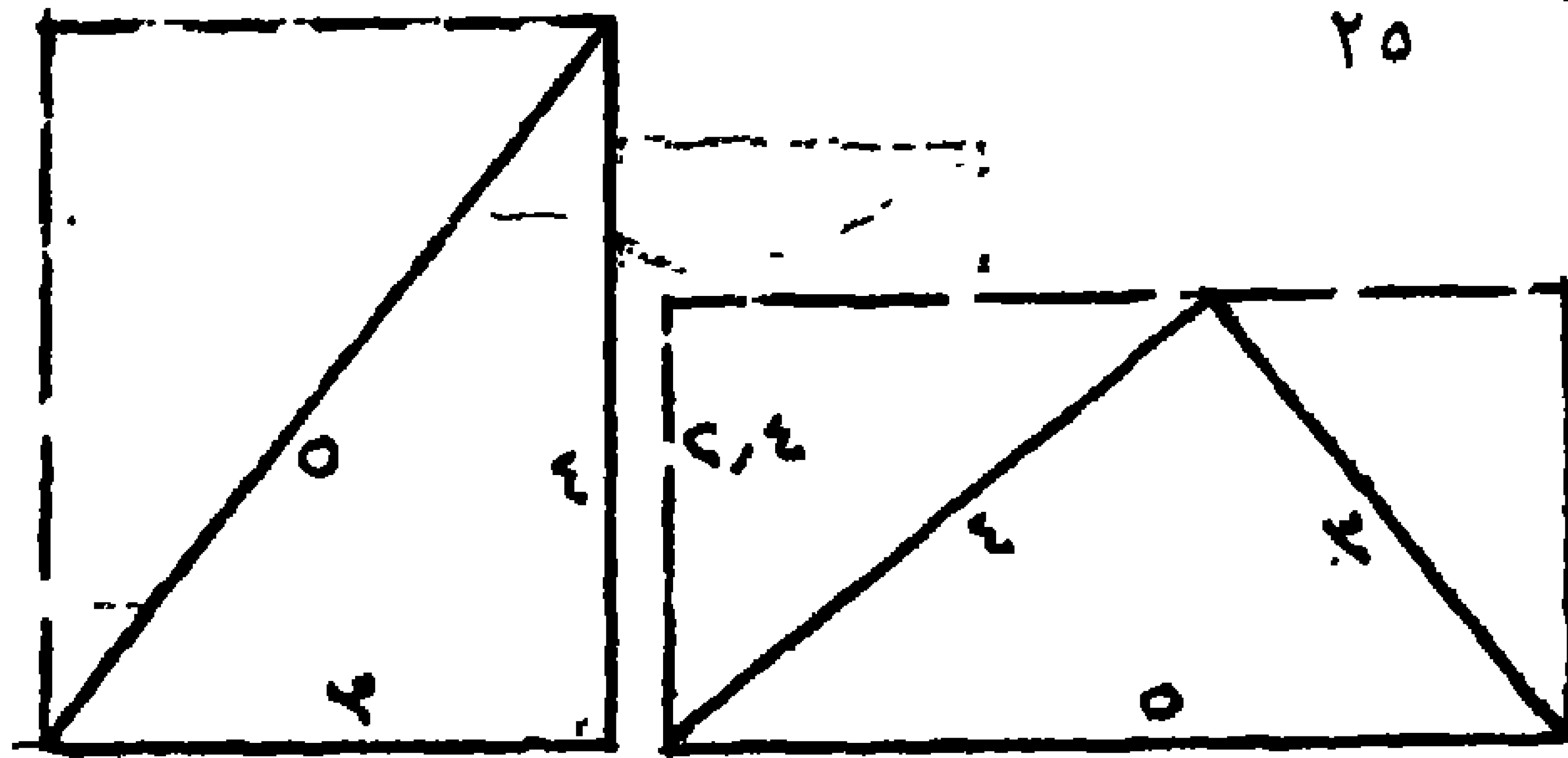
المثلث القدسي

وقد ظهر في أعمال مصريّة قديمة فأُطلق عليه (المثلث المصري)، وهو مثلث قائم الزاوية تكون النسبة بين أطوال أضلاعه هي ٣ : ٤ : ٥ . وسبق المصريون القدماء

رياضيي الإغريق في اكتشاف القيمة الجمالية لهذا المثلث الذي تحقق نسب أعداده **نظرية فيثاغورث** وهي تقول بأن :

مساحة المربع المنشأ على الوتر تساوي مجموع مساحتي المربعين المنشأين على ضلعين القائمين إذ أن : $(٥)^{٢} = (٣)^{٢} + (٤)^{٢}$

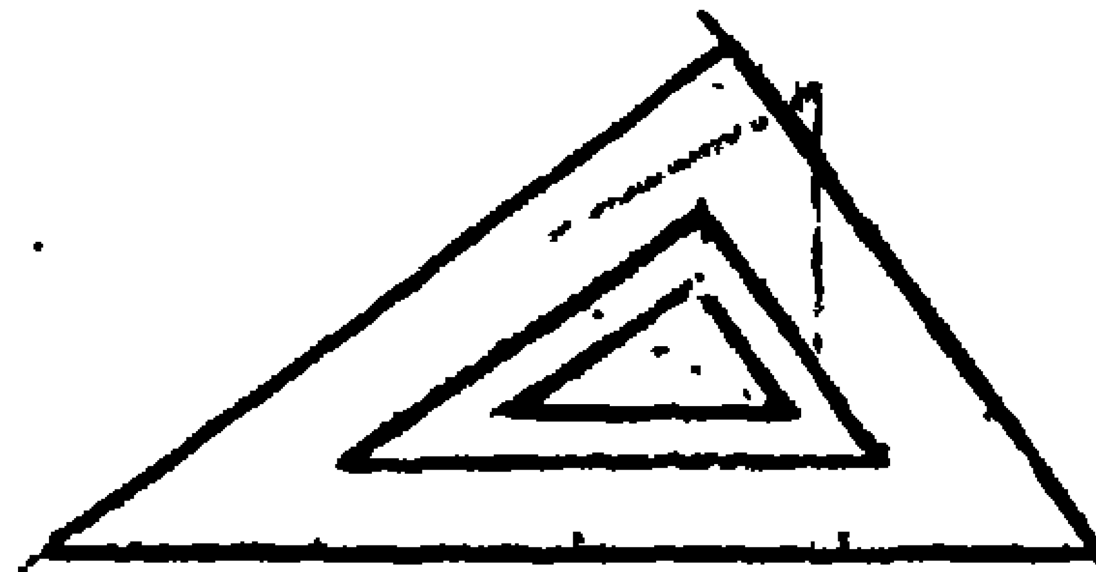
ويمكن إنشاء مستطيل يستند إلى هذا المثلث بطريقتين، (كما في الشكل المرافق)، تكون نسبة العرض إلى الطول في إحداهما مساوية $\frac{٣}{٤}$، وفي الآخر $\frac{٢,٤}{٥}$ أو $\frac{١٢}{٢٥}$



وإذ قمنا بمضاعفة الأعداد ٣, ٤, ٥ مرتين ثم ثلاثا وهكذا... فإننا نحصل على سلسلة من المثلثات المتتابعة تملك الإيقاع النسبي ذاته :

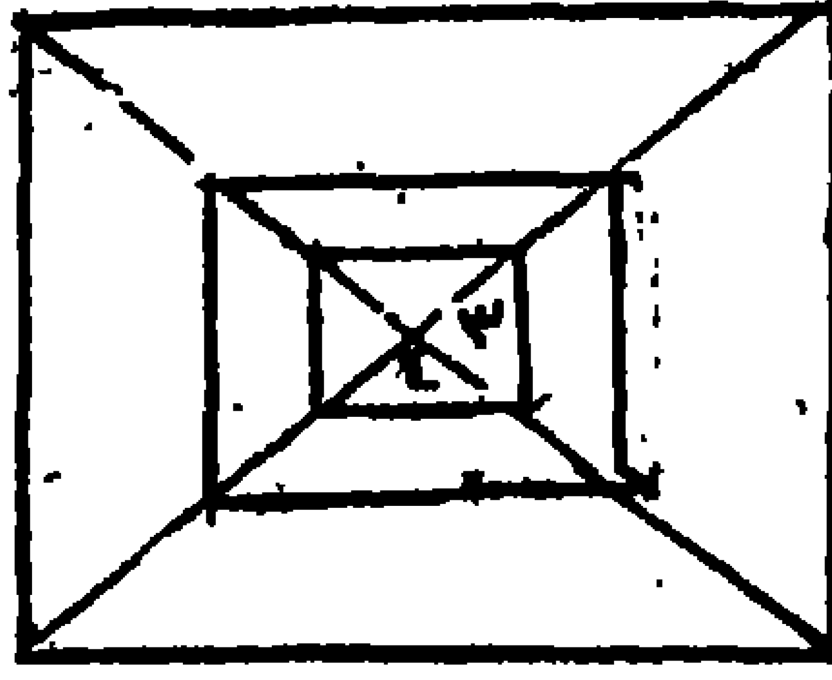
(٣ : ٤ : ٥)، (٦ : ٨ : ١٠)، (٩ : ١٢ : ١٥)، ....

وهي مثلثات متشابهة يمكن إدخال بعضها في بعض لتشكل بنية زخرفية نسبوية قد تدخل في تكوينات زخرفية أشمل. كما نستطيع، بالمقابل، أن نشكل نسقين من المستطيلات، أحدهما تمثله المتتالية :



(٣ : ٤)، (٦ : ٨)، (٩ : ١٢). . . . والآخر يوافق المتتالية:

(٤ , ٢ ، ٥)، (٨ , ٤ ، ١٠)، (٤ , ١٤ ، ٣٠). . . . وكل من النسقين ينظم سلسلة من المستطيلات المتداخلة، كل منها خيال مكبر[1] لمستطيل الأول بنسبٍ متعاقبة: ٢ , ٣ , ٤ ، ...



لقد كان (فيثاغورث) فيلسوفاً إغريقياً بحث في الأعداد عن أنغام الكون، وتقصى في تلك الأنغام روحاً إلهية. فهل وجد تلك الروح في التراتب البديع لمثلثه القائم (٣ : ٤ : ٥) فاستحق هذا المثلث صفة القدسية! ... وهل لنا أن نقترح على الفيثاغوريين، وقد فتنتهم الرؤى الصوفية المنغّمة بإيقاعات الأعداد، أن يصغوا، شأن أستاذهم، إلى إيقاع الثلاثية المتناسبة (٣ : ٤ : ٥)، فلعلهم يرون فيها رموزاً لمعراج التجربة الصوفية، مقاماً إثر مقام، نشداناً للإشراق الإلهي.

النسبة المقدسة

قد لا يكون للمعادلة: $س = ١ + \frac{١}{س}$ أية ميزة. فإذا كتبت على الصورة:

$س = \frac{س+١}{س}$ لقال بعضهم: حبذا لو اختفى (س) من البسط الثاني، إذاً لوقعنا على تناسب إيقاعي طريف هو: $\frac{س}{١} = \frac{١}{س}$. وفضلاً عن قيمة الجمالية فهو يمثل معادلة لا يحققها سوى الأعداد التي يساوي كلٌ منها مقلوبة. وليس في مجموعة الأعداد الحقيقية سوى عددين اثنين يملكان تلك الصفة هما: (١) و(-١).

---

(١) في الهندسة المستوية نقول إن كلاً من المستطيلات هو صورة للمستطيل الأول وفق تحاكٍ مركزه المركز المشترك للمربعات ونسبته عدد متغير يأخذ القيم المتعاقبة ٢ , ٣ , ٤ ، ... الخ.

لكن هيهات أن يختفي (س) من البسط الثاني للمعادلة، فلنعد من جديد إلى الصيغة: $س = ١ + \frac{١}{س}$. ولنكتشف أن الأعداد التي تحققها هي تلك التي تساوي كلٌّ منها مقلوبه مضافاً إليه الواحد. . فهل بين الأعداد الحقيقية من يحوز هذه الخاصية؟ ما دام (الصفر) لا يحقق هذه المعادلة فإنها تكافئ:

$$س^٢ - س - ١ = ٠$$

وهي معادلة من الدرجة الثانية لها حلّان (جذران)، أحدهما: $س = \frac{١ + \sqrt{٥}}{٢}$ والآخر $س = \frac{١ - \sqrt{٥}}{٢}$ وكل منهما عدد غير عادي[١] لوجود الجذر الأصم $\sqrt{٥}$.

لنأخذ الحل الأول، وهو الجذر الموجب للمعادلة، ولنحسب قيمة تقريبية له بثلاث مراتب عشرية فنقف على العدد(١,٦١٨)، ونكون بذلك قد وضعنا يدنا على النسبة المقدسة[٢].

وقد تكشف هذه النسبة الغريبة عن إيقاع نسبوي خفي إذا ما قُرنت بمتتالية (فيبوناتشي)[٣]: ١, ١, ٢, ٣, ٥, ٨, ١٣, ٢١, ٣٤، ...

وللوهلة الأولى تبدو هذه المتتالية طليقةً دون ناظم، لكن إيقاعها المستتر

---

(١) العدد العادي هو العدد الذي يكتب على صورة نسبة $\frac{ب}{جـ}$ حيث كلٌّ من ب، جـ عدد صحيح وجـ ≠ الصفر وكل عدد حقيقي لا يمكن أن يكتب على هذا النحو، يدعى عدداً غير عادي مثل $\sqrt{٢}$ ، $\sqrt{٥}$ ، π .

(٢) قد تُعرف النسبة المقدسة كمايلي: لنفترض قطعة هندسية مستقيمة [ب جـ] طولها يساوي الواحد ولتكن (د) نقطة منها تبعد عن (ب) بمقدار س.

جـ ——— د ——— ب
س

إن العدد س الذي يحقق التناسب $\frac{ب د}{ب جـ} = \frac{د جـ}{ب د}$ هو النسبة المقدسة. والتناسب السابق يكافئ المعادلة: $\frac{س}{١} = \frac{١ - س}{س}$ أو $س^٢ + س - ١ = ٠$. والجذر الموجب لها هو $س = \frac{-١ + \sqrt{٥}}{٢}$ ويساوي تقريباً: (٠,٦١٨). انظر موسوعة: Encarta وإذا اتخذنا هذا التعريف فإن النسبة المقدسة تكون وسطاً هندسياً (متناسباً) بين طولي القطعتين [ب جـ]، [دجـ] حيث طول [ب جـ] يساوي الواحد.

(٣) انظر: ستيورات. : قصة عدد مهمل، مجلة العلوم (الأمريكية). مجلد ..العدد . ص . . والصيغة الجبرية لتوليد متتالية فيبوناتشي هي: $ح_{ن+١} = ح_ن + ح_{ن-١}$ حيث: $ح_٠ = ح_١ = ١$ و $ن \geq ١$

سرعان ما يظهر حين نجمع كل حدٍ إلى سابقه، فنرى أن أياً من هذه الحدود إنما ينشأ بجمع سابقيه:

١+١=٢، ١+٢=٣، ٢+٣=٥ . . . . وهكذا.

فإذا نسبنا كل حدٍ من هذه المتتالية إلى سابقه نتجت المتتالية:

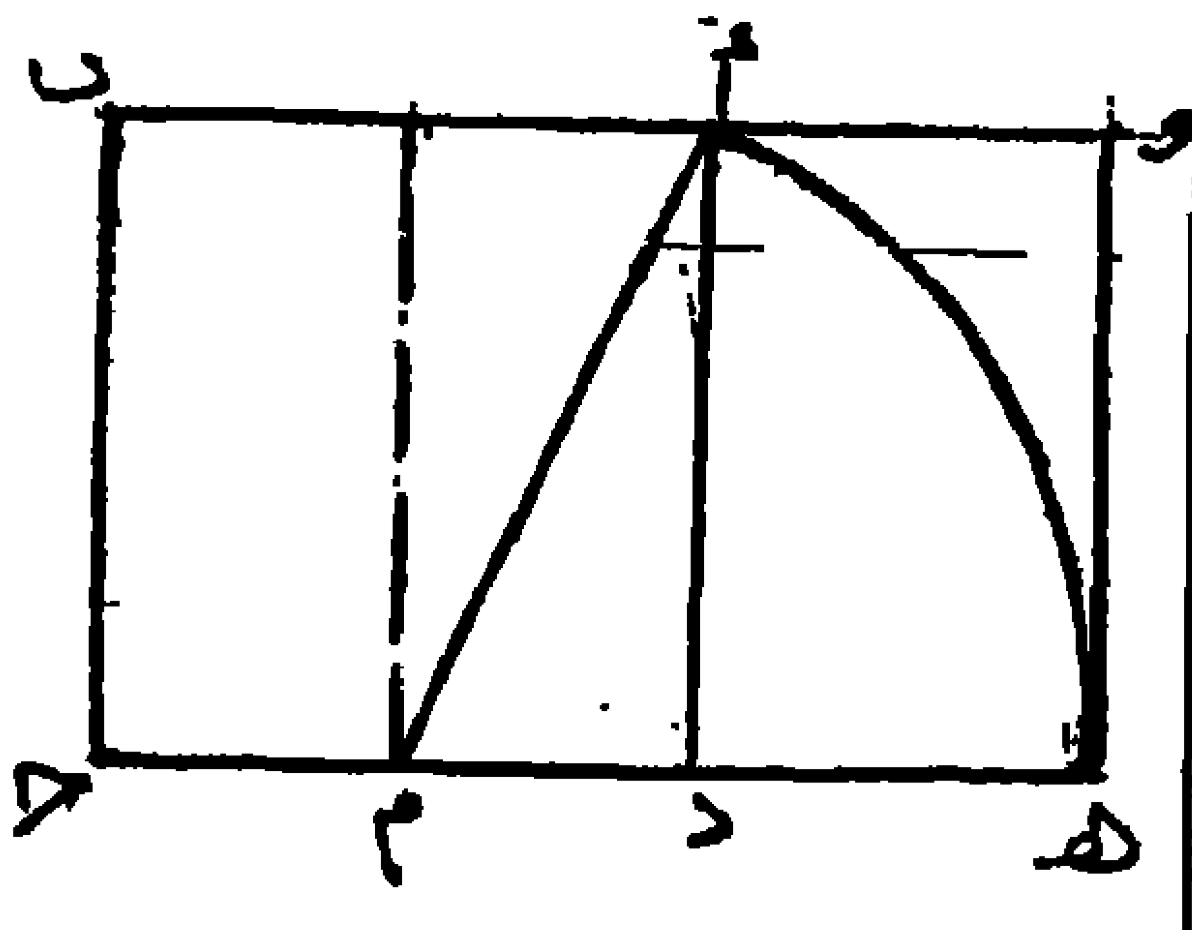
١، $\frac{٢}{١}$، $\frac{٣}{٢}$، $\frac{٥}{٣}$، $\frac{٨}{٥}$، $\frac{١٣}{٨}$، $\frac{٢١}{١٣}$، . . . .

وتقترب حدود هذه المتتالية شيئاً فشيئاً من النسبة المقدسة، فالحد الخامس ($\frac{٨}{٥}$) يساوي ١,٦ والحد السابع ($\frac{٢١}{١٣}$) يساوي تقريباً ١,٦١٥٣٨٤. ونقول إن النسبة المقدسة هي نهاية المتتالية.

وتكتسب متتالية (فيبوناتشي)، عندما يُعاد تشكيلها على النحو السابق، إيقاعاً نسبوياً جميلاً إذ ينشأ كل حدٍ منها بجمع البسطين وجمع المقامين في الحدين السابقين.

كيف نستطيع أن نجسّد تلك النسبة المقدسة في الأعمال الفنية والمعمارية؟..

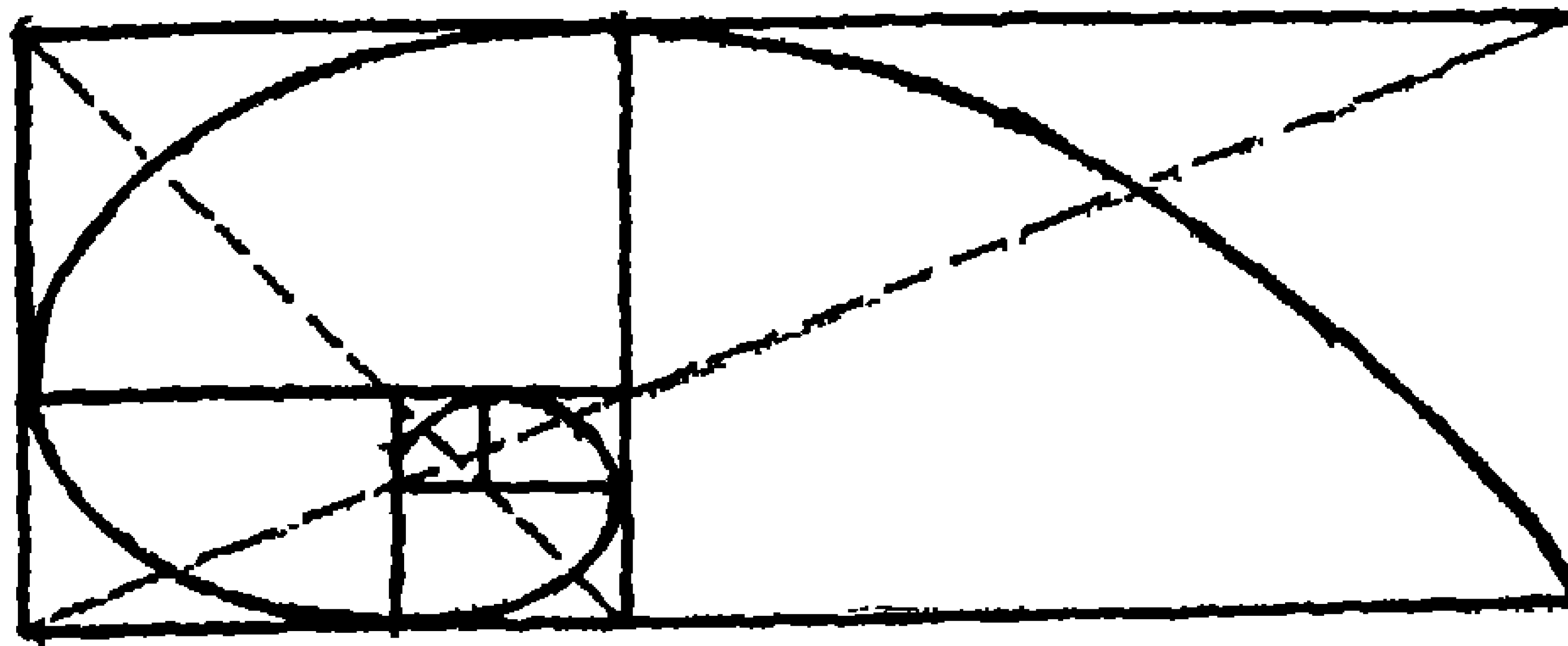
لا بد لنا أن نطلب العون أولاً من علم الهندسة الذي يشير علينا برسم مربع (أب حـ د). ثم نعين النقطة (م) منتصف [حـ د]، ونرسم قوساً من دائرة مركزها (م) ونصف قطرها يساوي طول القطعة [م أ]، فتقطع هذه القوس امتداد [حـ د] في النقطة (هـ). فيكون المستطيل (ب حـ هـ و) هو المستطيل الذي يحقق بعداه النسبة ١:١,٦١٨، وهي النسبة المقدسة. وقد لعب هذا المستطيل دوراً ذا شأن في تاريخ الفن والعمارة، فقد استلهمه الإغريق في إنشاء عددٍ من أوابدهم، كصرحهم العظيم (البارثينون) على الأكروبوليس في



(١) انظر موسوعة: بهجة المعرفة. مسيرة الحضارة: م١ بإشراف الصادق النيهوم، ص ١٦٢.

(أثينا)، والذي أمر بتشييده (بيريكليس) حاكم (أثينا)، تحت إشراف الفنان الشهير فيدياس، واكتمل بناؤه عام (٤٣٨ق. م)(١).

أما الفيثاغوريون الذين استهوتهم إيقاعات الأعداد ورموزها وظلالها في عالم الغيب وفي الكون المحسوس، فقد تذوّقوا تلك النسبة على طريقتهم، ووظفوها في علم الرياضة - وهو علم إلهي كما يرون - «لاكتشاف الخطوط غير القابلة للقياس، وهي المكافيء الهندسي للأعداد الصماء»(١).



وثمة بين الرياضيين والفنانين من شغف بذلك الحلزون الذي يتولد على إيقاع تلك النسبة، بواسطة مستطيل دوّامي(٢) ينمو شيئاً فشيئاً بحيث يقسم مبدأ الحلزون المستطيل الأول (الأصغر) بالنسبة ١ : ١٫٦١٨ . كما أن كل نقطة من نقط التماس تقسم طول المستطيل الموافق بالنسبة ذاتها.

لكن أعجب ما اكتشفه الباحثون هو أن هذه النسبة لم يصطنعها الإنسان، وإن أحبها وسبر قيمتها الإيقاعية، فقد اهتدت إليها الطبيعة قبله بأحقاب طويلة.. إذ تحققها خطوة حلزون (DNA) المزدوج في أعماق الخلية الحية. وتنتظم وفقها أنواع من النباتات التي تنمو نمواً حلزونياً صاعداً (كما في الصورة المرافقة). فالخط اللولبي الذي «يمر بأوراق هذه الساق يحتوي على فراغات ويدور بنسبة $\frac{٣}{٥}$ »(٣) وهذه النسبة هي إحدى القيم التقريبية للنسبة المقدسة.. والحيوانات المائيّة الرخوية،

---

(١) انظر موسوعة: Encarta† والعدد الأصم هو عدد جذري مثل $\sqrt{٢}$، $\sqrt{٤}$ ولا يُعبَّر عنه على صورة عدد عادي أو مُنطق.

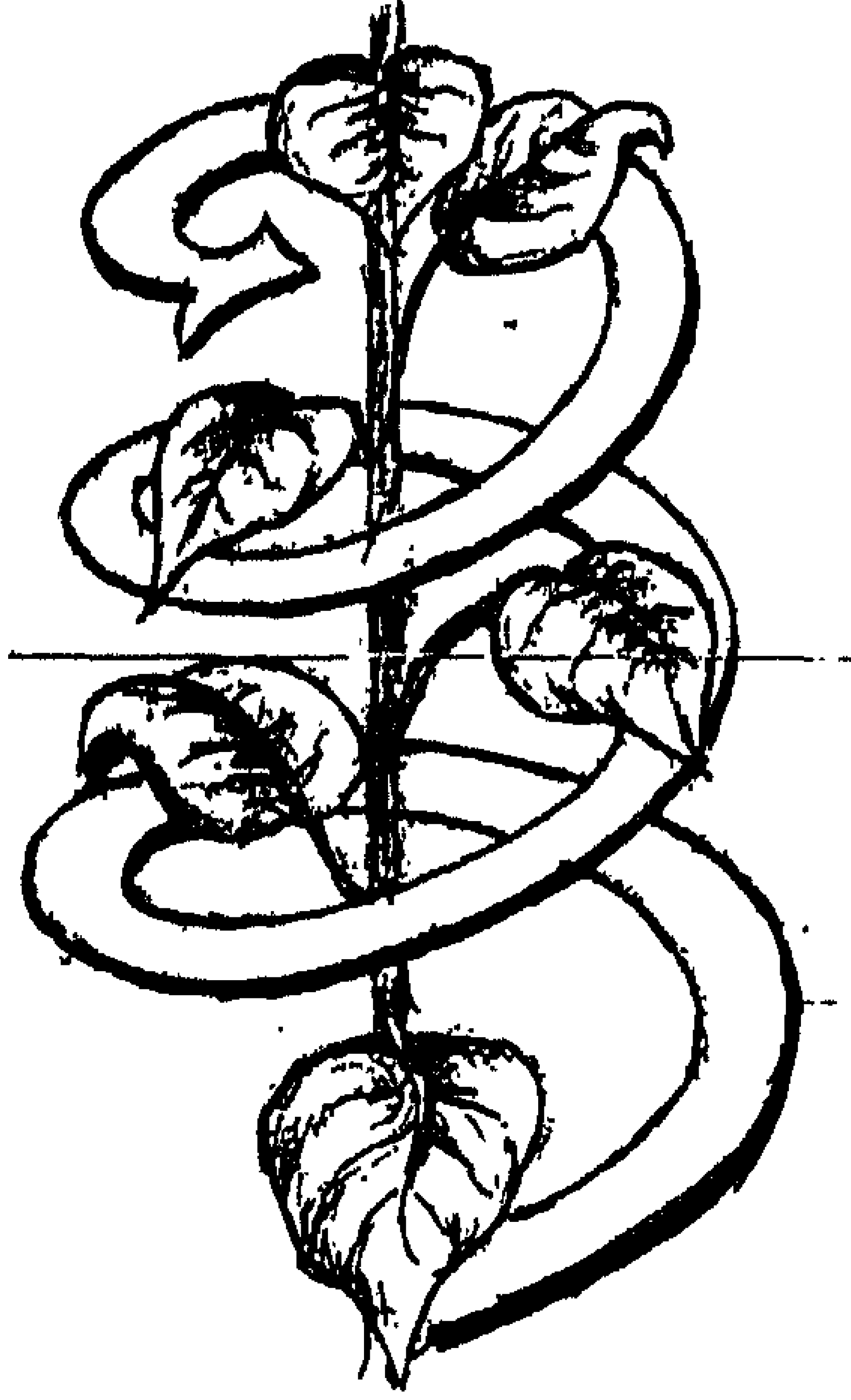
(٢) انظر: عفيفي، فوزي سالم: فنية الزخرفة الهندسة. دار الوليد ط١ ١٩٩٧. ص ٦.

(٣) بهجة المعرفة. العلم.. ص٣٨ .

التي تصنع أصدافها وفقاً لقاعدة الحلزون اللوغاريتمي، تُنمي لفاتها المتعاقبة بنسبة تساوي تقريباً ذلك العدد المقدس.

ثم لنتأمل في زهرة عباد الشمس. سوف نرى خطوطاً حلزونية تنبثق من مركز الزهرة وتنظم تلك الحبّات الصغيرة.. لنعدّ تلك الخطوط فسنجد أن عددها يساوي (٣٤)[1] وهو واحد من حدود متتالية فيبوناتشي التي تولّد- كما أسلفنا- النسبة المقدسة. خذ زهرة أخرى، أكبر أو أصغر، فسوف تجدأيضاً أن عدد خطوطها هو أحد حدود تلك المتتالية.

هل ابتكر (فيبوناتشي) تلك المتتالية دون مراقبة الطبيعة، أم استوحاها من الطبيعة وقد اهتدت إليها قبل أن يُبتكر الإنسان ذاته.



نبات ينمو نمواً حلزونياً صاعداً وفق النسبة $\frac{٥}{٣}$

ومن ذا الذي أوقف زهرة العباد عند العدد ٣٤ أو ٢١، ...؟ أهو الآلية الداخلية للتقنية الحيوية، أم أن أمراً أتاها من المورثات عبر البروتينات فقال لها كُفّي؟

لعل الإيقاع النسبي، الذي تنطوي عليه حدود المتتالية، هو تصميم جوهري في العضوية الحية منذ سحيق العصور. ذلك الإيقاع الذي ينسلّ خفيةً من قرص عباد الشمس إلى مخروط الصنوبر فيسري في خطوطها فإذ بمتتالية (فيبوناتشي)

---

(١) انظر: Larson, Kanold, Stiff:Algebra. 2 Mc Dougal littell.U.S.A.1998.p.621

تُطل برأسها من تلك الخطوط، فيتعداها الإيقاع إلى ثمرة الأناناس، فينظم خطوطها من جديد وفق تلك المتتالية التي تنتهي إلى النسبة المقدسة.

لقد دعا الأقدمون هذه النسبة: النسبة الذهبية، ثم أطلق عليها كتاب عصر النهضة اسم النسبة المقدسة أو الإلهية ... وصدق من منحها صفة القدسية، أليس ذلك الحديث المستسر الخلاق في أعماق الخلايا الحيّة جديرٌ بالقدسية؟

وحريّ بروح هذه النسبة أن تسري في أنامل الفنانين المسلمين، من نقاشين وبنائين ورقاشين ... وقد أظهر تحليل حديث لعدد من الأعمال التراثية أن توزيع عناصر العمل الفني يتم وفق ذلك الحلزون الدوّامي، كما يبدو في آثار المصوّر الإسلامي (الواسطي) (انظر الصورتين المرافقتين) حيث يكون للصورة مركز ينطلق منه الحلزون ليمر برؤوس الأشخاص (وبعيونهم خاصة)، أو يمر بالعيون وبالأكف، أو بنقط أساسية أخرى[1].

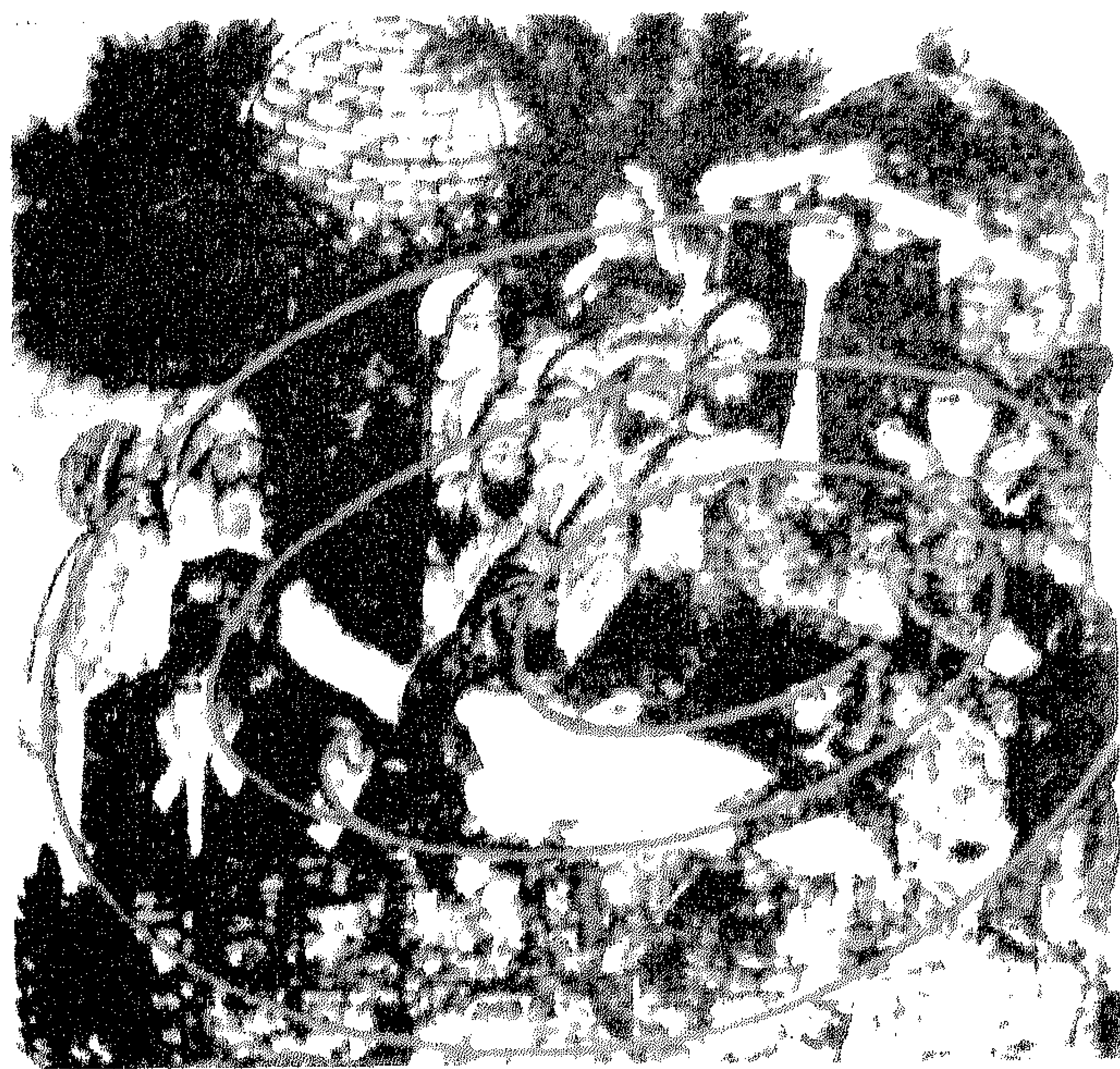
ولنا أن نتتبع حلزونات خفية أخرى في المنمنمة التركية (القرن السادس عشر) (الصورة) وكذلك في مشهدٍ من معركة حربية على طبق خزفي فارسي (القرن الثالث عشر)[2] ... وقد أنجزت هذه الأعمال في زمنٍ غلبت فيه الصوفية على ثقافة الخاصة والعامة في الحواضر الإسلامية، وربما عكس الحلزون مسلك الصوفية إلى الرقي عبر تجربة التصوف إلى (وحدة الشهود)، أو مثّل النزوع الغنوصي (العرُفاني) إلى البحث في الذات عن (نقطة البيكار).

وإذا كان على أشياخ الصوفية ومريديها في ذلك العصر إن يدوروا في زواياهم، وحول أنفسهم، حتى الإغماء، في رقص دوّامي برعوا فيه، نشداناً لحال الشهود تلك، فأحرى بالرقاشين، الذين تمثلوا أفكارهم وأحوالهم، أن يُجروا في ريشهم ذلك التدويم.

(١) انظر: بهجة المعرفة. مسيرة الحضارة. مجلد ١ . . . ص٤٢٨.

(٢) م.س. ص ٤١٩ ثم ص ٢٢٩.





من أعمال الواسطي



منمنمة تركية (القرن السادس عشر)

وقد لا تطابق حلزونات أولئك الحلزونَ المقدس تمام المطابقة، أو قريبه الحلزون اللوغاريتمي، لكن الذي لا شك فيه أن إيقاع النسبة كان حاضراً في كليهما، ذلك الإيقاع الذي جعل مصممي وبنائي (ملوية السامراء)- القرن التاسع- يصعدون بها حلزونياً، في تناسب موقّع، متمثلين جدل المسلك العرفاني، كأنهم يطلبون في السماء ذلك الشهود الذي نشده المدومون على الأرض، في ذروة الدوامة ومركزها.

نسبة الجذر الخامس

وهي تساوي $\frac{1}{\sqrt{5}}$ وقيمتها التقريبية: ١ : ٢,٢٣٦ . ولها صلة نسبٍ بالنسبة المقدسة إذ إن الجذر التربيعي للعدد (٥) هو عنصر مشترك بينهما، فالنسبة المقدسة- كما أسلفنا- تساوي العدد غير العادي $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$. أما العدد ($\sqrt{5}$) فيساوي طول الوتر في مثلث قائم طولا ضلعيه القائمتين هما: (١)، (٢) فهو يساوي نصف قطر قوس الدائرة (أي طول [م أ]) الذي ولّد المستطيل الذهبي (المقدس)[1] بافتراض أن طول [م د]=١ .

ولنسبة الجذر الخامس شيوع في التراث الفني والمعماري الإغريقي، لكنها ليست وقفاً عليه، شأنها شأن النسبة المقدسة وسواها من النسب التي أنف ذكرها. وقد عُثر على تلك النسب في الأعمال الفنية لدى الشعوب التي لم يكتشف تراثها إلا في العصر الحديث، كسجاد الهنود الحمر في أمريكا الشمالية، والسجاد الشعبي في أفريقيا، وفيهما تظهر النسبة المقدسة ونسبة الجذر الخامس على نحو تامٍ أو تقريبي، مما يؤكد أن الإحساس بالقيم الجمالية والإيقاعية ليس مقتصراً على شعبٍ دون سواه، فثمة تقارب وتخاطر، في تحسس الجمال وتذوقه، بين الناس أياً كانتِ مواطنهم ومشاربهم، ما دامت الطبيعة تشكل على الدوام مصدراً لا ينضب للجمال المتجدد والمبتكر.

---

(١) انظر: الشكل السابق ص ٣٤٥.

النسبة البلاستيكية

إذا كان العدد الذهبي (المقدس) هو الحل الموجب للمعادلة: س٢-س-١=٠ فقد يستدعي ذلك التساؤل عن الحل الموجب للمعادلة (من الدرجة الثالثة): س٣-س-١=٠ فإذا كُتب لنا أن نستخرجه فإن ذلك الحل يساوي تقريباً (١,٣٢٤٧١٨). وقد اختار هذا لنفسه اسماً من مفردات العصر هو العدد البلاستيكي. ! ويستطيع بهذا الاسم أن يشمخ بأنفه حتى على النسبة الذهبية، فالبلاستيك، كأقرانه من اللدائن المصنعة، قد فاق الذهب في معظم صفاته، وقدّم إلى الصناعة الحديثة مادة أوليّة لا تثمن. وليبقَ الذهب، ما شاء له البقاء، وثناً عجوزاً، كشيخ قبيلة دُهري أصابته عدوى الدونكيشوتيه في عصر انهيار القيم القبَلّية.

قد لا يبدو في العدد البلاستيكي أية جاذبية خاصة، لكن الفضل يعود إلى المهندس المعماري (ر. بادوفان) الذي كشف عن عظمة هذا العدد ومزاياه كأداة للتصميم، على الرغم من أنه لا يسكن الطبيعة إلّا لماماً. وقد بيّن (بادوفان) إن هذا العدد يخفي سحراً نسبوياً، فهو نهاية النسبة بين عددين متعاقبين من المتتالية التالية التي تحمل اسم (بادوفان)[1] نفسه:

١, ١, ١, ٢, ٢, ٣, ٤, ٥, ٧, ٩, ١٢, ١٦, ٢١، . . . .

وهي تبدو، للوهلة الأولى، أقل اتساقاً من متتالية (فيبوناتشي)، كأن لا ناظم لها. ولكن مهلاً:

---

(١) الصيغة الجبرية لهذه المتتالية هي:

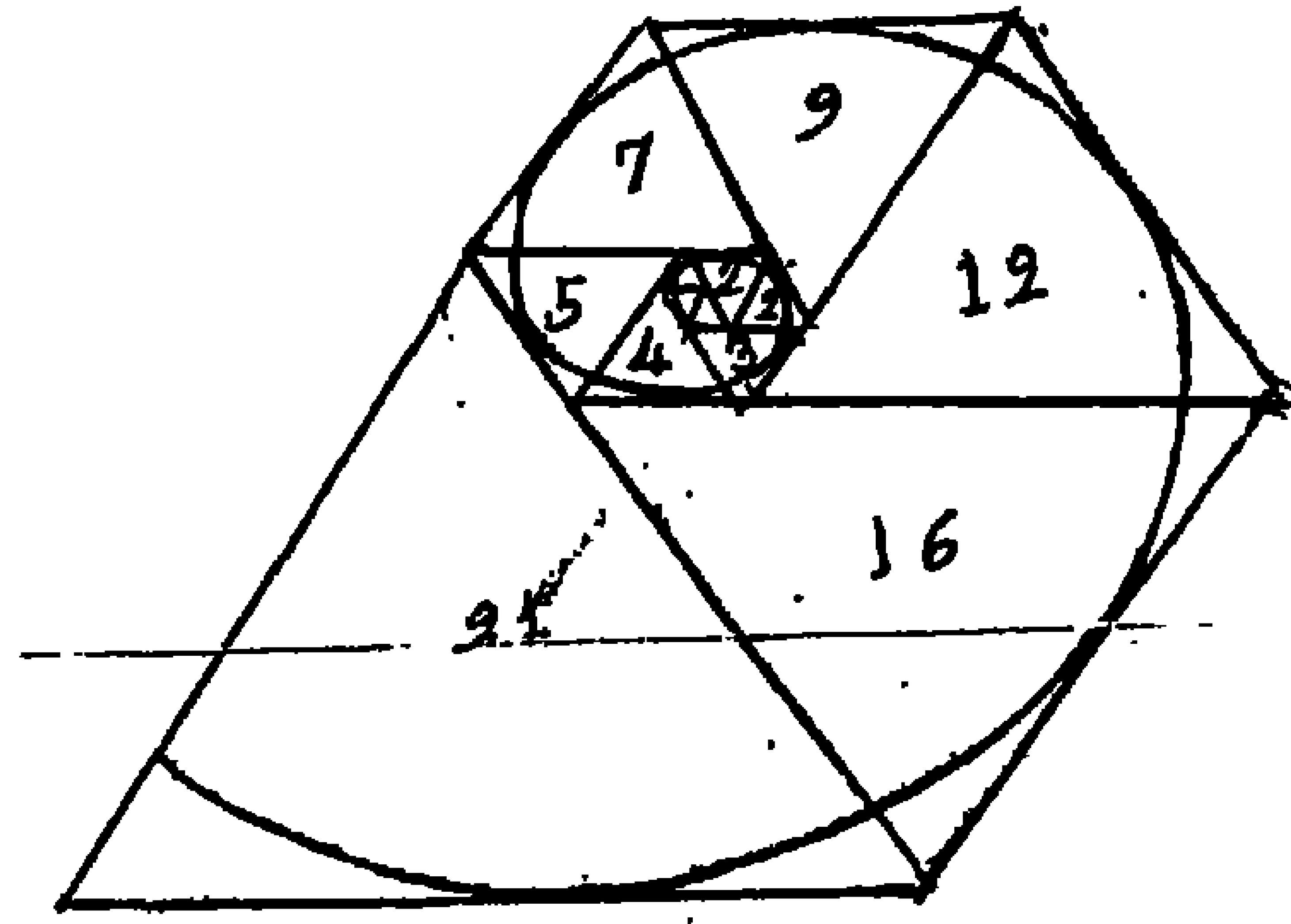
$ح_{ن+١} = ح_{ن-١} + ح_{ن-٢}$ حيث: ن عدد طبيعي ≤ ٢

$ح_٠ = ح_١ = ح_٢ = ١$

لنجمع الحدين الأول والثاني منها فينتج العدد (٢) وهو يساوي الحد الرابع (ولنلاحظ أننا قد تخطينا العدد الثالث). ثم لنجمع، مثلاً، الحدين الثالث والرابع ١+٢=٣ فينتج الحدُ السادس (بتخطي الخامس)، وهكذا ... أي أن كلاً من حدود المتتالية ينشأ من إهمال سابقه وجمع ما قبله من حدين.

ولمتتالية (بادوفان)، التي تنطوي على نسبة العدد البلاستيكي، تخاطر مع متتالية (فيبوناتشي) يكشف عن سمات رياضية وجمالية طريفة [١].

ومثلما تولّد النسبة المقدسة (الذهبية) حلزوناً ذا حظوة في الطبيعة، تولد النسبة البلاستيكية حلزوناً آخر وفق مخطط يتألف من مثلثات منتظمة (الشكل المرافق) حيث ينطلق الحلزون من مثلث ابتدائي إلى المثلثات الأخرى التي تُضاف في اتجاه عقارب الساعة، وأطوال أضلاع هذه المثلثات تشكل متتالية (بادوفان).



(١) انظر: ستيورات: قصة عدد مهمل، مجلة العلوم م ١٥ عدد ٧١٦. ص ٩٠.

الفصل الثاني

في الرياضة العقلية

النسبة في مفهومها الرياضي هي علاقة تربط حدين اثنين ب ، حـ، مثلاً ، بحد ثالث هو النسبة بينهما $\frac{ب}{حـ}$ .. والنسبة هي أصل الأعداد الكسرية، لكنها لم تكن تمتلك في البدء كياناً رياضياً مجرداً ، فهي مرتبطة بالموازنة بين مقدارٍ وآخر ، كالموازنة بين طول الرجل وعمود خيمته، أو بقسمة شيء ما إلى أجزاء، فلم يكن ثمة من معنى ذهني مستقل للرمز $\frac{١}{٣}$ مثلاً. وإنما هذه القطعة هي جزء من ثلاثة أجزاء من الثمرة. وهذه الحصة جزءان من خمسة أجزاء من الغلة.

وعندما ظهرت بواكير الأعمال الهندسية مع إنشاء مرافق الري، وتشييد المباني والمعابد والأهرامات ، وتطور مسح الأراضي، لعبت النسب بين الأطوال والأبعاد دوراً هاماً في تلك الأعمال، وخاصة بعد أن نشأ علم مستقل للهندسة على يد الرياضيين الإغريق.

لكن النسبة لبثت حقبةً طويلة أسيرة الهندسة تلك، كتعبير عن العلاقة بين أطوال هندسية قابلة للقياس، أو بين مقادير كمية قابلة للموازنة.. ولعلها بدأت تتجرد قليلاً عما هو محسوس حينما أخذت تعبّر عن الزمن، وتُوازنُ بين فترات

زمنية معينة. فنحن نستطيع أن نرى ونلمس هذه القطعة من الثوب، ونقارنها بتلك فنجد أن طولها يساوي نصف طول الأخرى. في حين يتحول المحسوس إلى مدرَك عقلي عندما نلحظ أن ما مرَّ من الوقت يعادل نصف النهار. وقد اخترع الإنسان وسائط عدة لمساعدته في ضبط هذا التحويل، كالساعة الشمسية والساعة الرملية، وكلتاهما تقرن التغير في المكان بالتغير في الزمان. فعندما تهبط نصف حبات الرمل من الساعة الرملية يكون قد مضى نصف الوقت... إنه تحويل مبكر من المكان إلى الزمان.

ولعل التناسب بين كميتي الرمل، المتسرّب والمتبقي، والفترتين الزمنيتين المقابلتين، قد ساعد على تلمس العدد النسبي مجرداً عما هو محسوس. لكنه نبّه الإنسان أيضاً إلى ما ينطوي عليه التناسب (والنسبة) من إيقاع.. فعلى الرغم من التباين في الماهية بين حدود النسبتين: النسبة بين كميتي الرمل، والنسبة بين فترتي الزمن، فإن شيئاً مشتركاً يجمع بينهما، ألا وهو الإيقاع الواحد الذي يتكرر على الدوام، كلما أعيدت التجربة من جديد.

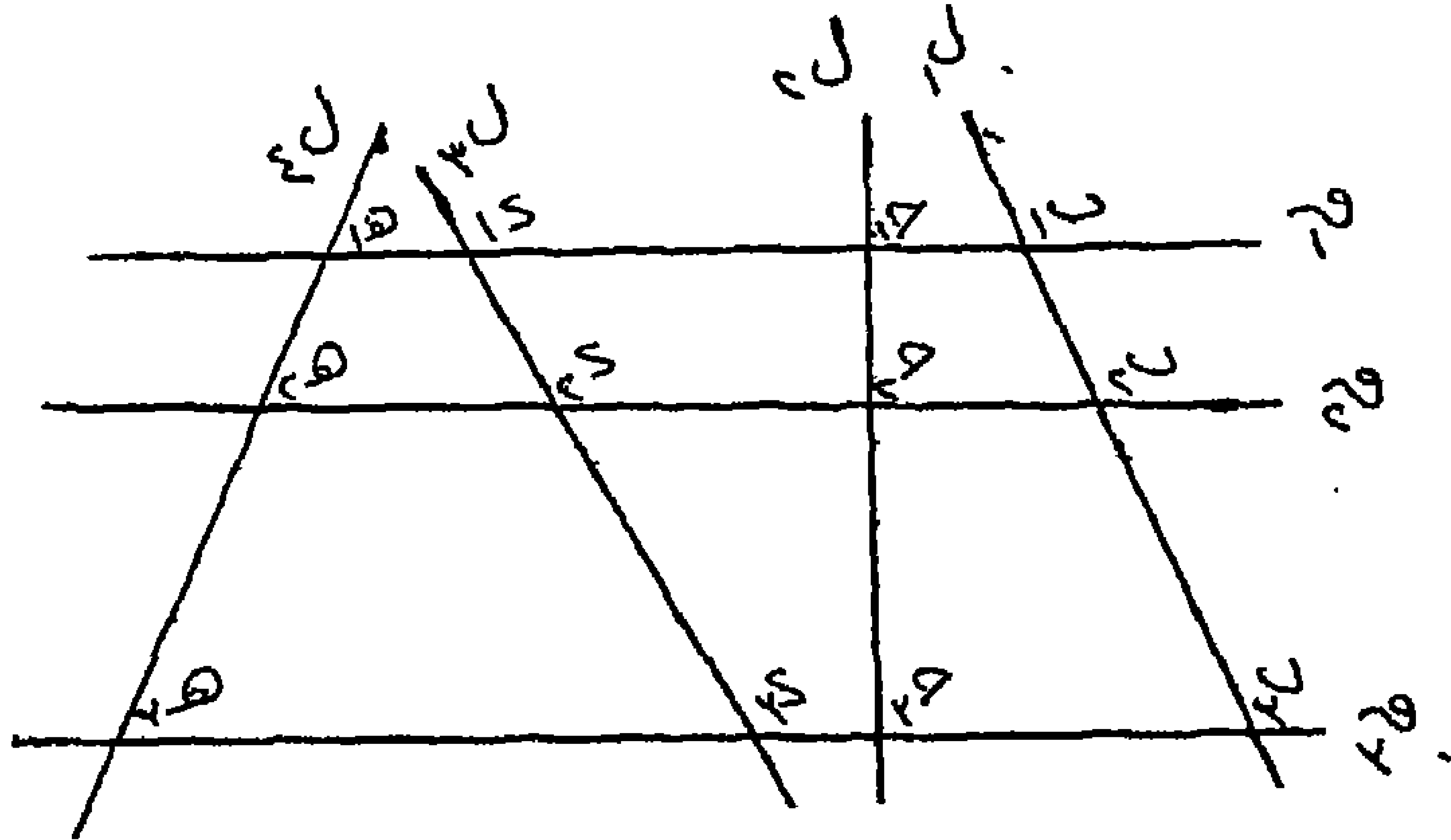
وهكذا تكتسب النسبة إيقاعاً ناشئاً من تواتر حدوثها، سواء على نحوٍ عرَضي أو مُقنوَن. وما دخول النسبة في قوانين ونظريات رياضية وفيزيائية كثيرة سوى تعبير عن ذلك الإيقاع.

كما يتبدى الطابع الإيقاعي للنسبة عبر عملية القياس ذاتها. فعندما نقول أن نسبة هذه القطعة إلى تلك تساوي ($\frac{١}{٣}$)، فهذا يعني أن حاصل قسمة الطولين = $\frac{١}{٣}$، أيّاً كانت الواحدات التي قيست بها القطعتان. فبالقسمة تُختزل وحدات القياس فلا يبقى إلاّ العدد مجرداً ومطلقاً. أي لا يبقى إلا الإيقاع.

❖ **خواطر هندسية :**

(١) مأثرة تالس:

لنتأمل في إحدى النظريات الهندسية الشهيرة، وهي المنسوبة إلى الإغريقي (تاليس): وتبدأ برسم ثلاثة مستقيمات متوازية: $ق_١$، $ق_٢$، $ق_٣$. يقطعها مستقيمان أو أكثر: $ل_١$، $ل_٢$، $ل_٣$، ....



(الشكل ١)

إن أي مستقيم قاطع، ما رُسم وما لم يُرسم.. تشكل نقط تقاطعه مع المستقيمات المتوازية الثلاثة نسبة واحدة لا تتغير. أي أن:

$$\frac{\text{طول } [ب_١\ ب_٢]}{\text{طول } [ب_٢\ ب_٣]} = \frac{\text{طول } [حـ_١\ حـ_٢]}{\text{طول } [حـ_٢\ حـ_٣]} = \frac{\text{طول } [د_١\ د_٢]}{\text{طول } [د_٢\ د_٣]} = \ldots$$

فجميع المستقيمات: $ل_١$، $ل_٢$، $ل_٣$،... على اختلاف ميولها ترقص على إيقاع واحد حينما تعبر المستقيمات المتوازية الثلاثة. وهذا الإيقاع هو إحدى المآثر التي اكتشفها (تالس)، وقد اتخذ صيغة التناسب (أي التساوي بين نسبتين أو أكثر). فالتناسب هو تجسيد للإيقاع الذي تمتلكه النسبة في تواترها.

ولا تقل النظرية المعاكسة، في مغزاها الإيقاعي، عن النظرية ذاتها. ويقول النص المعاكس:

إذا تحقق التناسب :

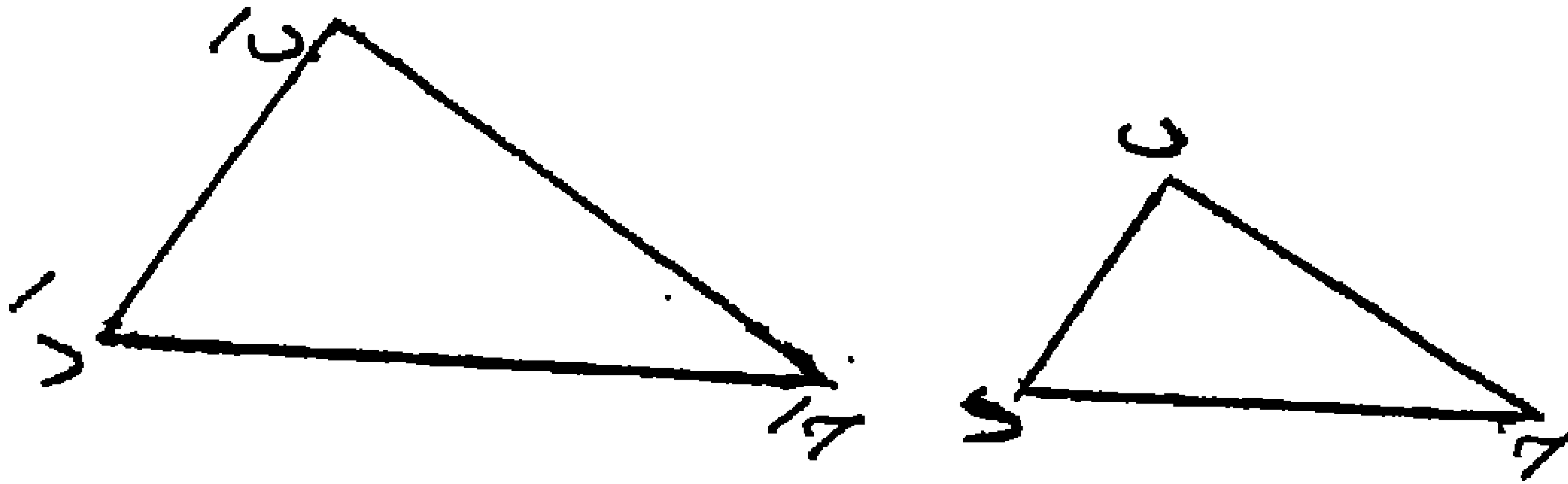
$$\frac{\text{ل}\,[\text{ب}_1\ \text{ب}_2]}{\text{ل}\,[\text{ب}_2\ \text{ب}_3]} = \frac{\text{ل}\,[\text{حـ}_1\ \text{حـ}_2]}{\text{ل}\,[\text{حـ}_2\ \text{حـ}_3]}\ {}^{(1)} .$$

وكان ق_1 يوازي ق_2 . فإن المستقيم ق_3 يوازي كلاً من ق_1 ، ق_2.

أي إذا حصل الإيقاع، فليس على المستقيم الثالث إلاّ أن يمتثل الأمرَ فيأخذ وضع التوازي مع رفيقيه.

(٢) إيقاع التشابه :

لننقل الآن إيقاع التناسب إلى عالم المثلثات، ولنقسر مثلثين على إطاعته، أي لنجعل أطوال أضلاعهما تحقق التناسب:



(الشكل ٢)

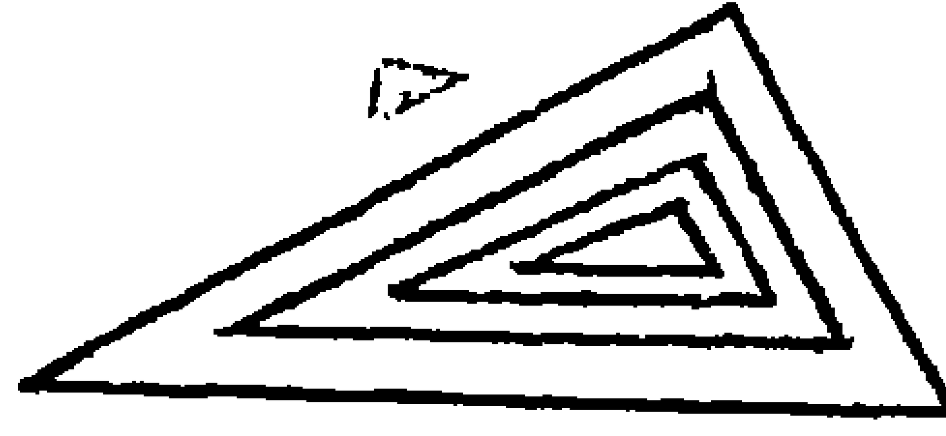
$$\frac{\text{ل}\,[\text{ب حـ}]}{\text{ل}\,[\text{بَ حـَ}]} = \frac{\text{ل}\,[\text{حـ د}]}{\text{ل}\,[\text{حـَ دَ}]} = \frac{\text{ل}\,[\text{د ب}]}{\text{ل}\,[\text{دَ بَ}]}$$

ولسوف ندهش إذ نرى أحد المثلثين قد أبدى تشابهاً كاملاً مع الآخر، كأنما هو صورة له مكبرة أو مصغرة أو مطابقة.

ألا يملك إيقاع التناسب قوّةً خفية تستنسخ الأشياء قبل أن يُعرف الاستنساخ. ومن منا لم يرسم في صغره أو كبره تلك السلسلة الممتعة من المثلثات المتداخلة.

---

(١) الرمز ل [ب حـ] يدل على طول القطعة المستقيمة [ب حـ].



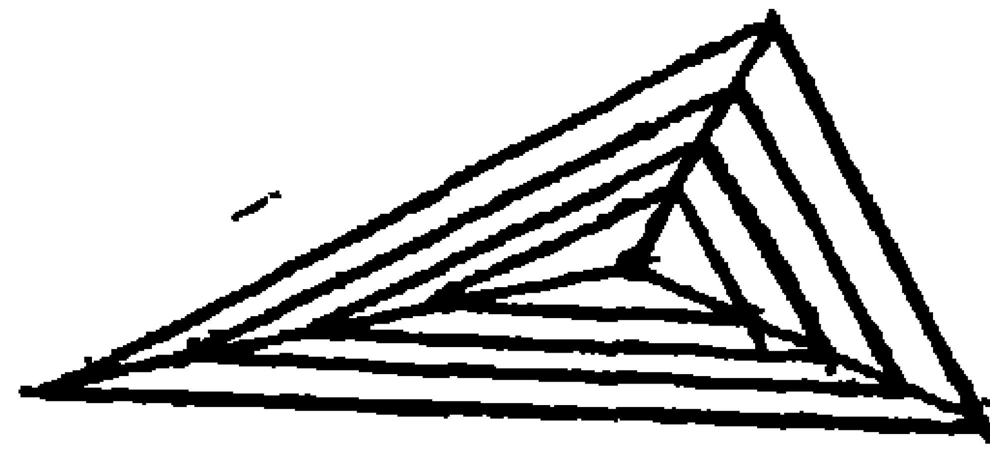
(الشكل ٣)

وربما تساءل عن سرِّ تلك المتعة؟

ولا يسع الناظر إلى هذه المثلثات إلاّ الطرب للإيقاع الهندسي الذي تحوزه، فضلاً عن ذلك الامتداد الذي تضيفه المخيّلة حين تتصور تكراراً للمثلثات لا يقف عند حد متضائلاً حتى النفاذ، متصلاً باللانهاية المرهفة الغامضة التي تسبغ على النفس متعة الإيقاع اللانهائي. وسرُّ هذين الإيقاعين هو التناسب.

(٣) التحاكي:

وللتشابه، بمحتواه الإيقاعي، صلةُ نسبٍ بالتحاكي، فكل منهما محكوم بإيقاع النسبة، فإذا تعاقبت المثلثات المتداخلة على النحو الذي ينظم رؤوسها على استقامات تتلاقى في نقطة واحدة داخلية، فإن إيقاعاً مُضافاً يغني إيقاع التشابه:



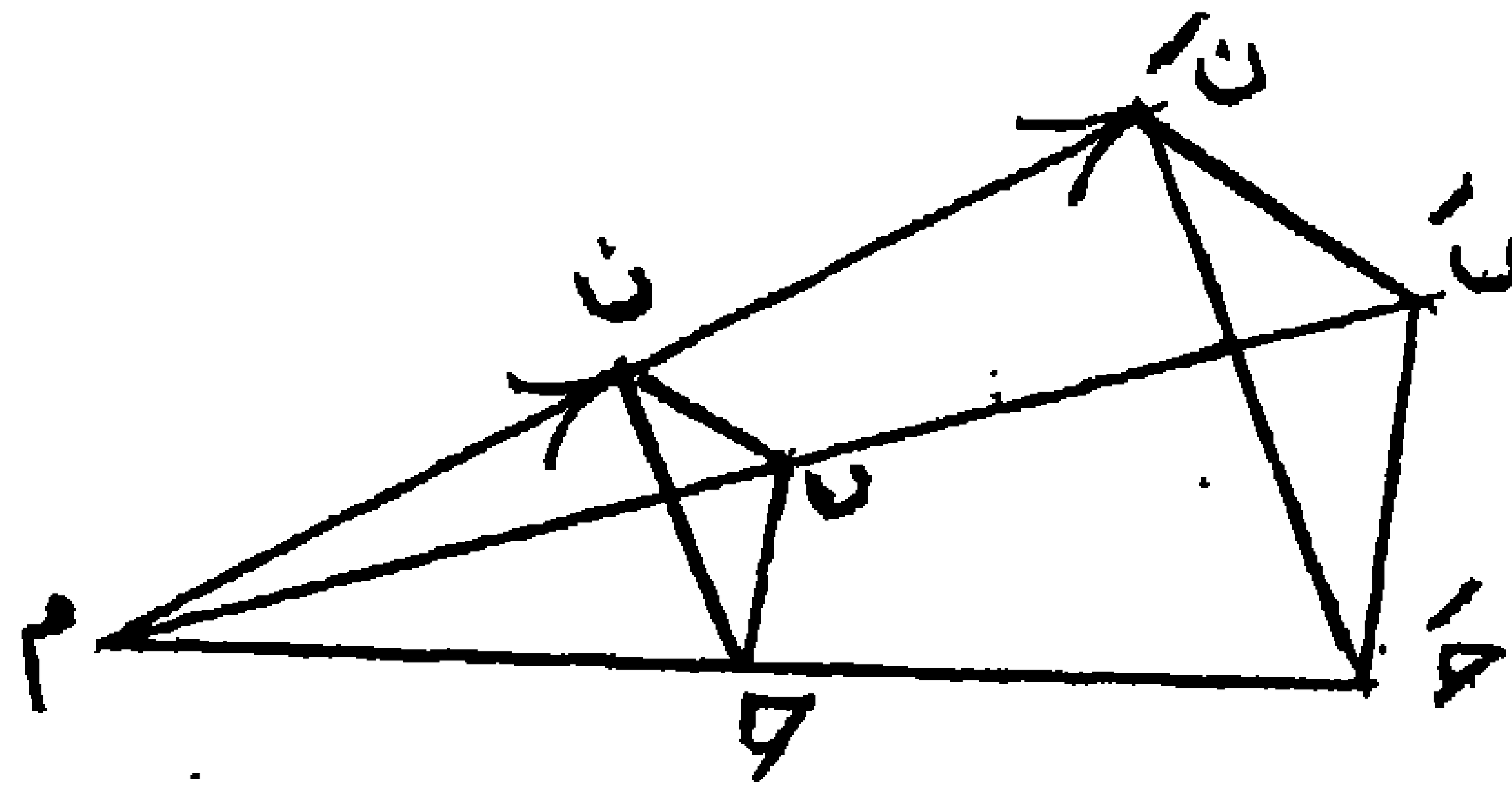
(الشكل ٤)

لنضع منبعاً ضوئياً في هذه النقطة، ولنتأمل من جديد في ما تصنعه الأشعة الضوئية الصادرة. إنها سوف تصطدم بالمثلث الأول فتصنع خيالاً مكبراً ومشابهاً له، قد يكون المثلث الثاني، ثم تصنع لهذا المثلث خيالاً آخر، قد يكون المثلث الثالث، وهكذا...

مثل هذا الفعل يُدعى تحاكياً. أما النقطة الداخلية، حيث المنبع الضوئي، فتدعى مركز التحاكي.. وأغلب الظن أن القارىء الكريم قد أمتعه التحاكي صغيراً قبل أن يسمع بالتحاكي. ألم يتمشَ على الطريق ليلاً، فتأتي من خلفه سيارة ترسل ضوءها فيلقي ظلاً يمتد أمامه ويستطيل أكثر فأكثر كلما اقترب الضوء منه، حتى يصبح عملاقاً يعبر الطريق ويتعمشق على البيوت والأشجار.

أما السرّ في التضخم المطرِّد للظل فيرجع إلى أن إيقاع التحاكي ليس ثابتاً، إذ تزيد نسبته باقتراب الضوء منا.

مثل هذا التحاكي المسلّي الذي يرسمه الضوء المنبعث من المصباح، يلتقطه الرياضيون ليجرِّدوه من سماته المحسوسة، ويعيدوا صناعته بلغتهم الجافة، فيقولون: التحاكي هو تحويل هندسي، يقرن كل نقطة في المستوي (أو الفراغ) بنقطة أخرى، وفق القاعدة التالية:



(الشكل ٥)

$$\overleftarrow{\text{م نَ}} = \text{ك} \,.\, \overleftarrow{\text{م ن}}$$

حيث م مركز التحاكي. ك نسبة التحاكي.

فإذا كانت نسبة التحاكي ك = ٢ -كما في (الشكل٥)- فإن $\overleftarrow{\text{م نَ}}$ = ٢ $\overleftarrow{\text{م ن}}$.

وعندئذٍ تكون صورة كل شكل هندسي يخضع لهذا الإيقاع، كالمثلث (ب حـ ن)، هي شكل مشابه له ومكبر بالنسبة (٢) ذاتها.

أما إذا كانت النسبة ك = $\frac{1}{3}$ مثلاً، فإن $\overrightarrow{\text{م نَ}}$ = $\frac{1}{3}$ $\overrightarrow{\text{م ن}}$. وتكون الصورة مصغّرة عن الأصل بالنسبة ذاتها ($\frac{1}{3}$).

إن النسبة ك هي إيقاع التحاكي، تصغيراً وتكبيراً، وقد تجلّى في صورته المجرّدة، عدداً خالصاً من قرائنه الهندسية.

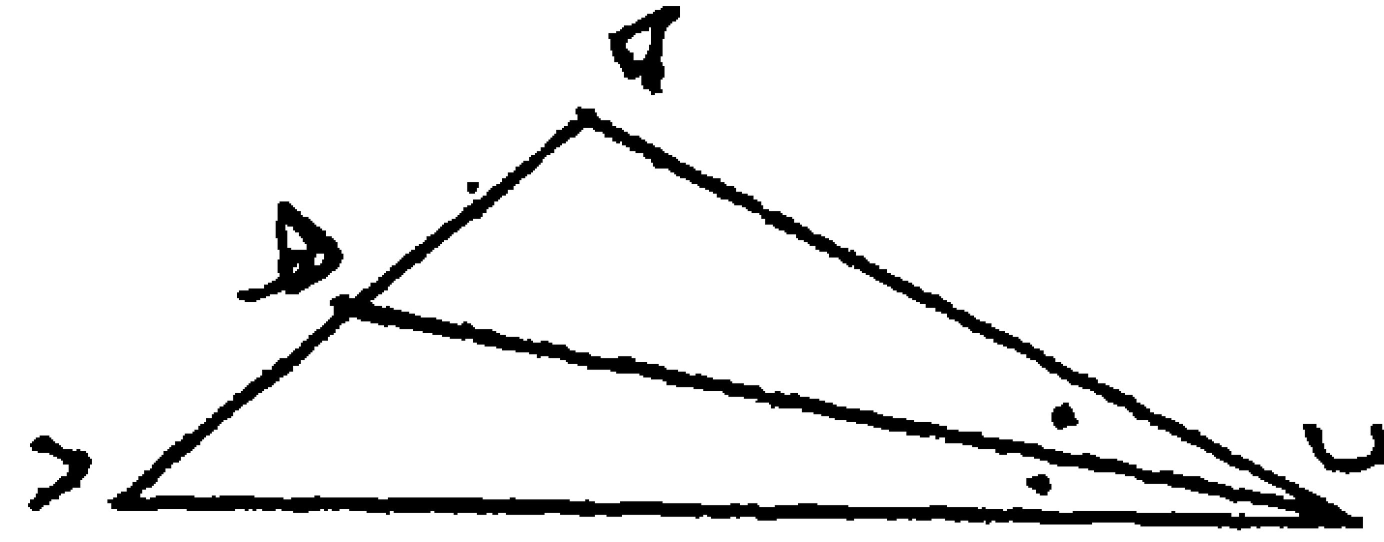
وليس من حدٍ للتكبير أو التصغير، فبمقدورك أن تلعب بالنسبة (ك) ما شاء لك اللعب لتستنسخ صورة مكبّرة وأخرى مصغّرة بلا تناهٍ، فتعجب لذلك التشابه الدقيق بينها، والذي يولده الإيقاع العددي ك، فالتحاكي يُبقي على التناسب القائم بين عناصر الشكل في الأصل وفي سائر نُسخه.

وإذا شئت أن ترتب تلك النسخ صعوداً من الأصغر إلى الأكبر، فسوف تستمتع بمرأى إيقاع التحاكي النسبوي، وقد قفز من التجريد إلى التجسيد، راسماً أمواجاً مستويةً أو فراغية، تنقل التحاكي من السكون الصامت إلى الحركة الحيّة.

(٤) إيقاعات المثلث الداخلية :

لعل اكتشاف المثلث متصل باستئناس النار، فكيف للقِدر الآجري أن يتزن فوق الموقد دون دعائم ثلاث تشكل رؤوس مثلث؟ فهل درى الإنسان في مجتمعه البدائي، وهو يخفض رأسه لينفخ في النار، وقد عمر السرور نفسه من تلك الأثافي الثلاث التي استوى القدر عليها، أن المثلث الذي اكتشفه سوف يفصح بعد حين عن إيقاعات خبيئة؟

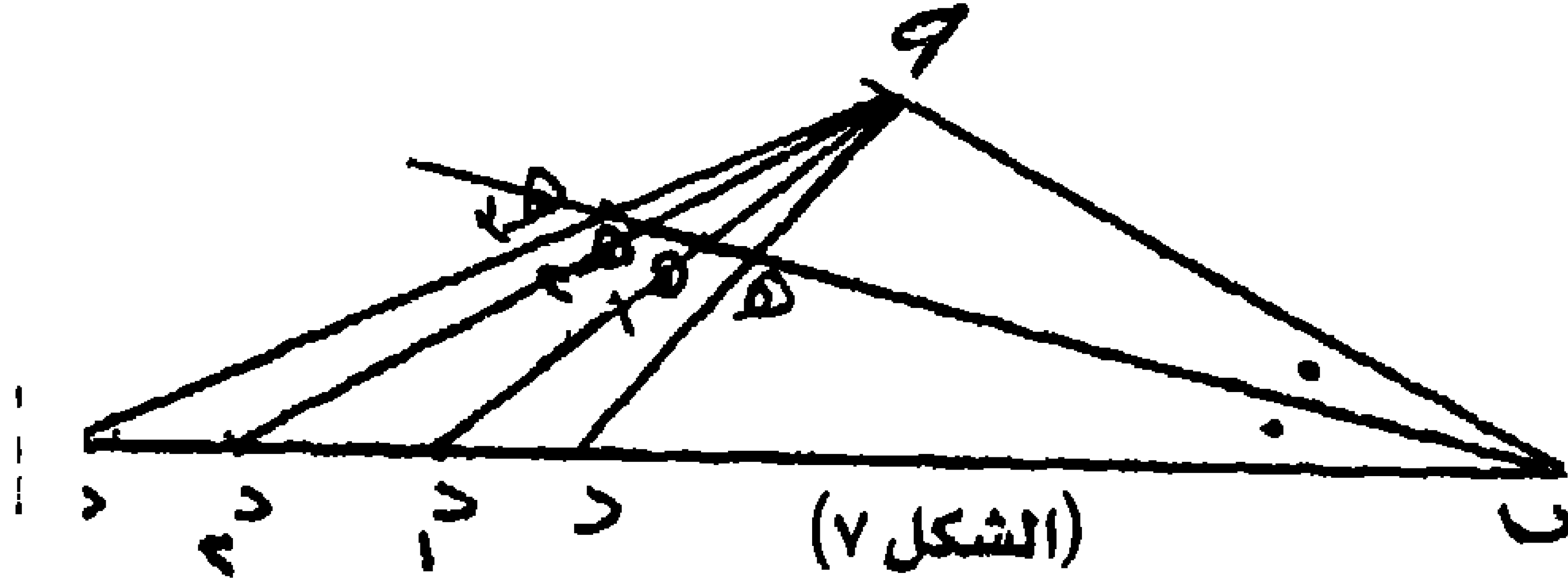
لنتأمل في المثلث (ب حـ د)، وقد نُصفت زاويته ب بمستقيم يقطع ضلعه [حـ د] في النقطة هـ. وليقُم بعضُنا بقياس كل من طولي القطعتين [هـ حـ]، [هـ د].



(الشكل ٦)

ثم ليقس طولي الضلعين [ب حـ]، و [ب د] . ولسوف تتملكه الدهشة حين يكتشف أن النسبتين:

طول [هـ حـ] / طول [هـ د] = طول [ب حـ] / طول [ب د] متساويتان .



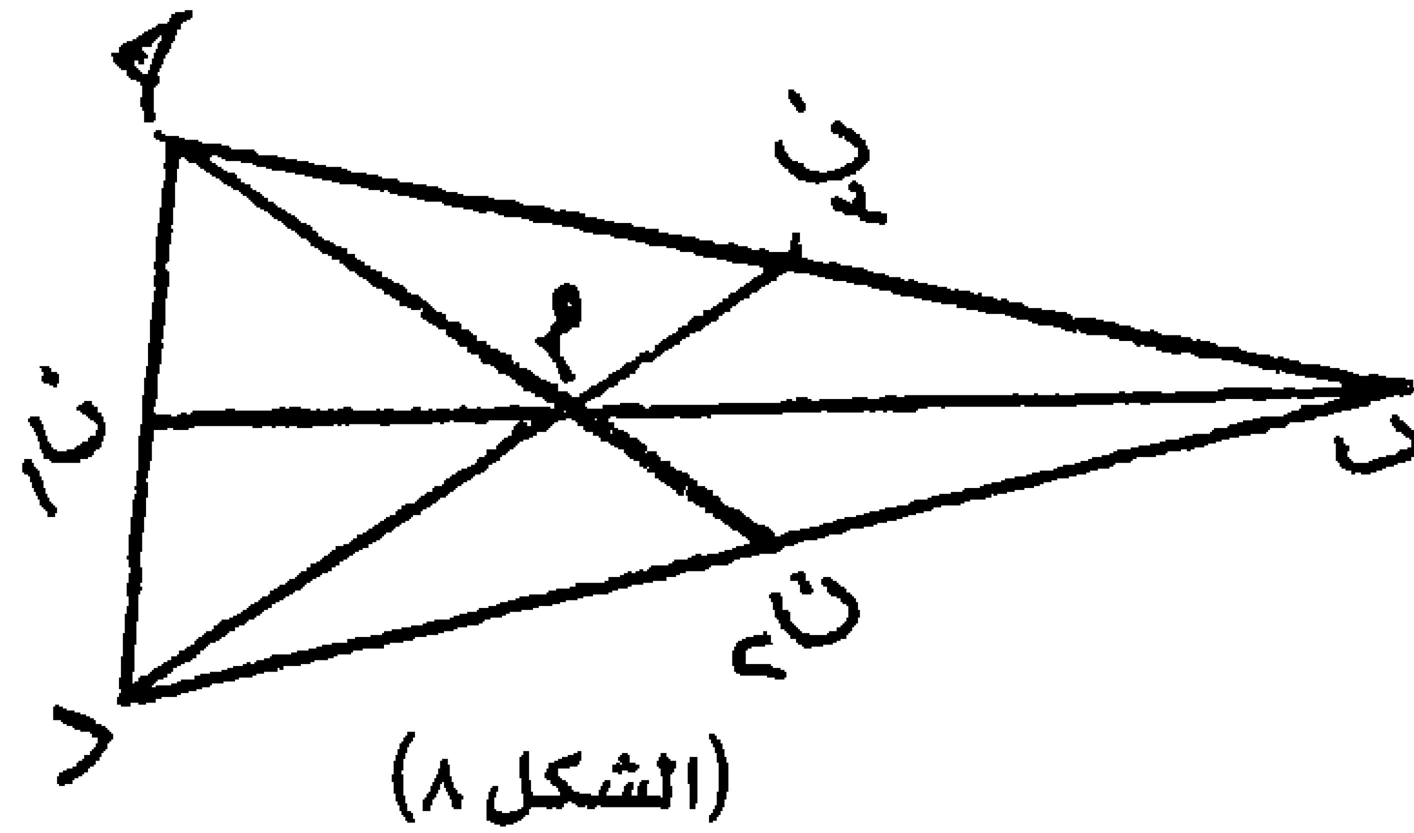
(الشكل ٧)

وقد يغريه الفضول بإحداث تغيير في الشكل علّه يبعد عن المثلث وسواس النسبة، فيرسم من النقطة حـ ضلعاً أخرى [حـ د$_1$]، ويقيس الأطوال من جديد، فيراها مسكونةً مرة أخرى بذلك الوسواس:

ل [هـ$_1$ حـ] / ل [هـ$_1$ د$_1$] = ل [ب حـ] / ل [ب د$_1$]

ويعيد الكرَّة. فربما يفلت من عدوى تلك النسبة أو ذاك التناسب .. ولكن هيهات.. ويكتشف عندئذٍ سلسلةً من المثلثات المتتابعة ذات ضلع ثابتة [ب حـ] وضلع أخرى متغيرة الطول [ب د]، [ب د$_1$]، [ب د$_2$]، [ب د$_3$]، ... وفي هذه السلسلة تحقق النقط هـ، هـ$_1$، هـ$_2$، هـ$_3$، ... إيقاعاً نسبوياً لا يطاله الخلل.

❖ ثم لنعد إلى مثلثنا ب $\overset{\triangle}{حـ}$ د من جديد. ولنرسم هذه المرة خطاً متوسطاً [د $ن_1$] ينصف الضلع [حـ د]. إن هذا الخط، خلافاً لمنصف الزاوية، لا يحقق في



(الشكل ٨)

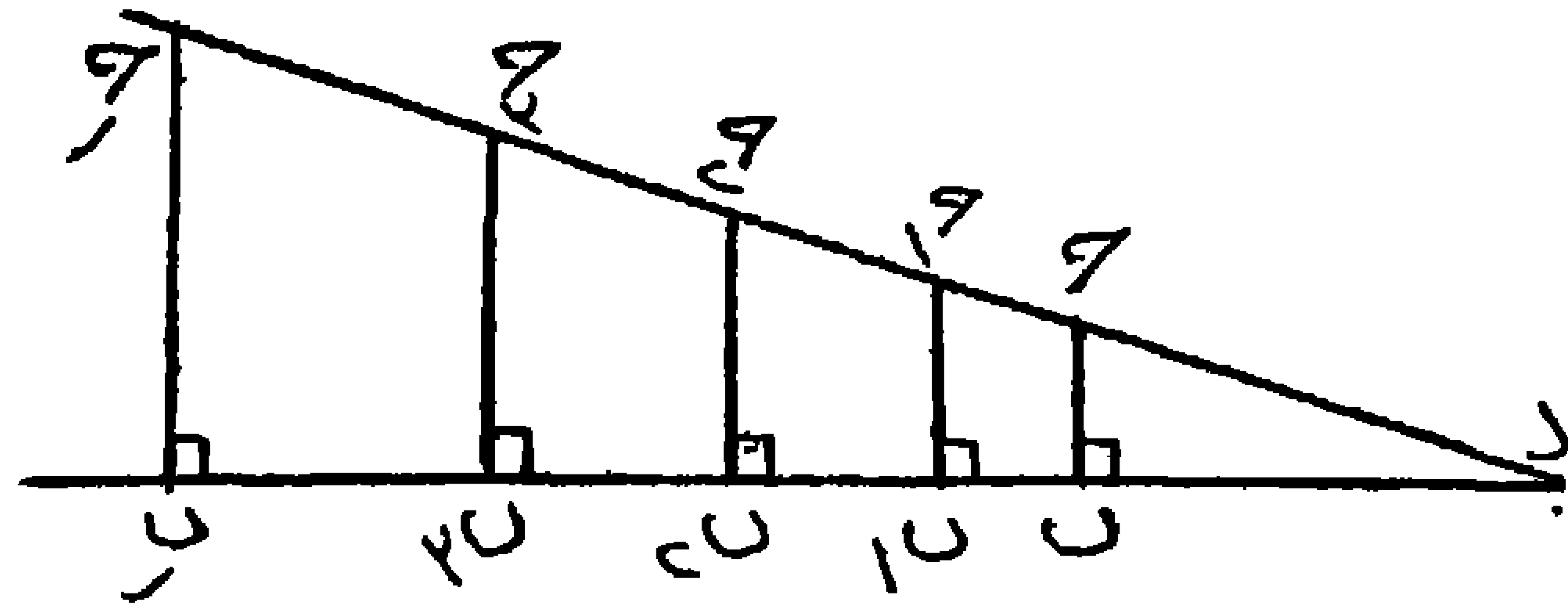
ذاته تناسباً. فإذا أنشأنا خطاً متوسطاً آخر [حـ $ن_2$]، ثم ثالثاً [د $ن_3$]، فسوف نعجب لالتقاء هذه الخطوط في نقطة واحدة .. لكن الأعجب أن هذه النقطة تضمر (حساً) نسبوياً، فهي تفرض على كل خط متوسط أن يخضع لإيقاعٍ ثابت مقرون بالنسبة ($\frac{١}{٢}$):

$$\frac{ل\,[م\,ن_1]}{ل\,[م\,ب]} = \frac{ل\,[م\,ن_2]}{ل\,[م\,حـ]} = \frac{ل\,[م\,ن_3]}{ل\,[م\,د]} = \frac{١}{٢}$$

قد يكبر المثلث أو يصغر، وقد تنفرج إحدى زواياه أو تعتدل قائمة ، وما إن تنشئ خطوطه المتوسطة تلك، حتى ترى شيطان الهندسة قد أجبرها على التلاقي في نقطة واحدة، تُسِرّ ، قبل أن تنطبع على الورق، نسبةً موقّعةً بالعدد ($\frac{١}{٢}$).

(٥) النِسب المثَلثيّة:

لطالما تقتُ، صغيراً، إلى فهم تلك الكلمات الغريبة: جيب الزاوية، تجيبها، ظلها، تظلها، والتي يرددها إخوتي الكبار. وربما شعرت بخيبة الأمل عندما علمت أن تلك الكلمات لا تملك الغرابة الممتعة التي كنت أتخيلها، لكنني أكتشفت فيما بعد أنها تنطوي على إيقاعٍ نسبوي جميل.



(الشكل ٩)

فإذا كان المثلث (ب حـ د) قائماً في ب، فإن النسبة بين طول الضلع [ب حـ] المقابلة للزاوية د، وطول الوتر [حـ د] هي ما يسمى جيب الزاوية د. أي:

$$\text{جب د} = \frac{\text{ل [ب حـ]}}{\text{ل [حـ د]}}$$

وإذا كان الأمر كذلك، فأين هو الإيقاع؟

لنمدد ضلعي الزاوية (د) ما شئنا. ثم لنُقِم أعمدةً أخرى توازي الضلع [ب حـ]، كالأعمدة: [$ب_١$ $حـ_١$]، [$ب_٢$ $حـ_٢$]، [$ب_٣$ $حـ_٣$] وهكذا...

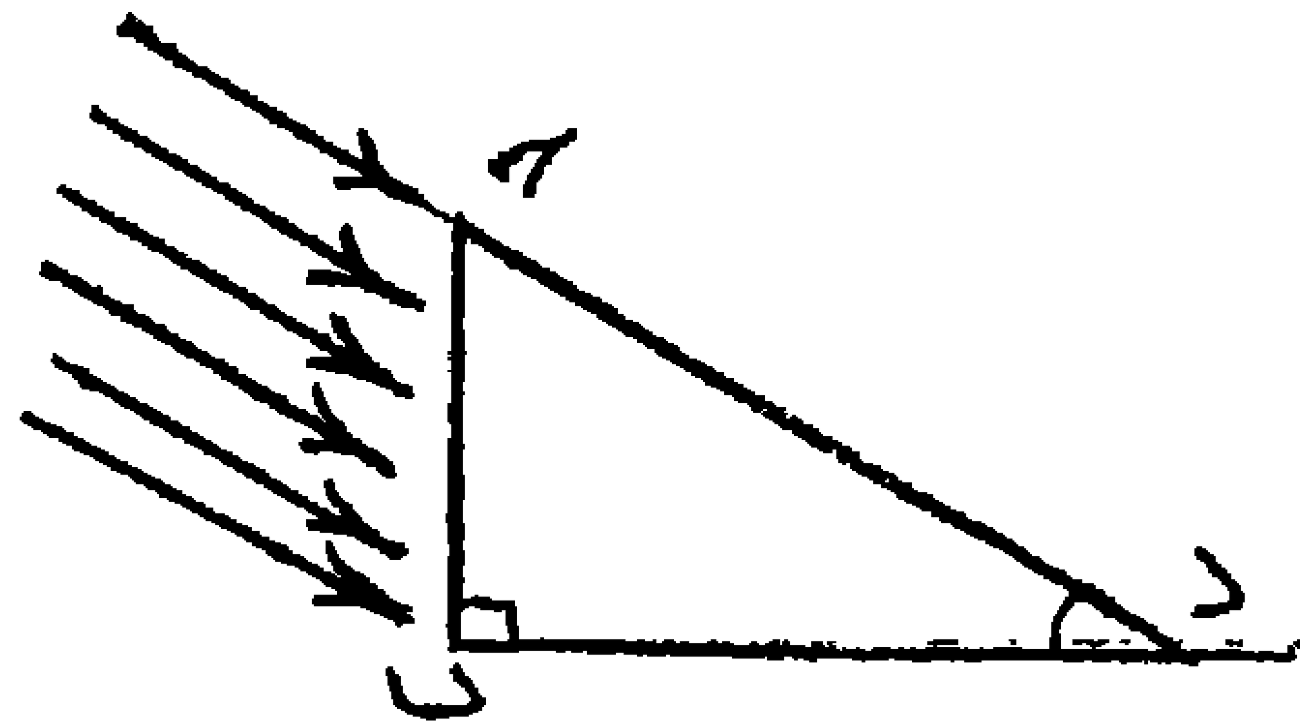
إن هذه الأعمدة تحمل في طياتها إيقاعاً نسبوياً مستخلصاً من تشابه المثلثات القائمة المتعاقبة التي تشترك بالزاوية د، تعبر عنه سلسلة النسب المتساوية التالية:

$$\frac{\text{ل [ب حـ]}}{\text{ل [حـ د]}} = \frac{\text{ل [}ب_١\ حـ_١\text{]}}{\text{ل [}حـ_١\ د\text{]}} = \frac{\text{ل [}ب_٢\ حـ_٢\text{]}}{\text{ل [}حـ_٢\ د\text{]}} = \ldots\ldots$$

وهذا الإيقاع العددي الثابت هو ما اتفق على تسميته جيباً للزاوية د.. فإذا كان قياس هذه الزاوية مساوياً ٣٠° درجة فإن كلاً من النسب السابقة $=\frac{١}{٢}$ أي أن

جيب د= $\frac{1}{2}$ .. ذلك هو الجيب، وقد ابتكر اسمه الرياضيون المسلمون في القرون الوسطى، كما ابتكروا تمامه فقالوا: تمام الجيب أو جيب التمام، الذي اختصره المحدثون بكلمة تجيب (أو جتا).. فما هو تمام الجيب؟

إنه الإيقاع المتمم الذي ينسب طول الضلع المجاورة للزاوية إلى طول الوتر في المثلث القائم:



(الشكل ١٠)

$$\text{تجب د} = \frac{\text{ل [ب د]}}{\text{ل [حـ د]}} = \frac{\text{ل [ب}_1\text{ د]}}{\text{ل [حـ}_1\text{ د]}} = \frac{\text{ل [ب}_2\text{ د]}}{\text{ل [حـ}_2\text{ د]}} = \ldots$$

بقي الظلّ وتمامه:

والظل اسمٌ على مسمى، فهو يرجع إلى الموازنة بين الشيء وظله وإلى النسبة بينهما (الشكل ١٠). وينبغي لذلك أن يعرَّف الظلّ كنسبةٍ بين طول الضلع المقابلة للزاوية وطول الضلع المجاورة (وهي تمثل خيالاً أو ظلاً للأخرى).

$$\text{طل د} = \frac{\text{ل [ب حـ]}}{\text{ل [ب د]}} = \frac{\text{ل [ب}_1\text{ حـ}_1\text{]}}{\text{ل [ب}_1\text{ د]}} = \ldots$$

أما تمام الظل فيساوي مقلوب الظل:

$$\text{نطل د} = \frac{1}{\text{طل د}} = \frac{\text{ل [ب د]}}{\text{ل [ب حـ]}} = \frac{\text{ل [ب}_1\text{ د]}}{\text{ل [ب}_1\text{ حـ}_1\text{]}} = \ldots.$$

وعلى الرغم من أن هذه الإيقاعات النسبوية الأربعة: الجيب، جيب التمام، الظل، ظل التمام. قد أتت في أصولها من النسب بين أضلاع المثلث القائم، فإنها قد فكّت ارتباطها من ثم بهذا المثلث، وسرحت طليقةً في جنبات عالم الرياضيات، لتدخل في صميم كثرةٍ من العلاقات والكيانات، ولتتعدى ذلك العالم إلى عالم الفيزياء. وليس أدلّ على ذلك من أن القانون الزمني للحركة الاهتزازية البسيطة (كحركة الرنانة المهتزة)، وهي أمّ الحركات الاهتزازية الأخرى[1]، إنما يتقوم بالنسبتين: الجيب وجيب التمام:

س = ب تجـ ز + حـ حب ز[2]

حيث ز هو الزمن، س فاصلة النقطة المهتزة على المحور الذي يحمل مسارها.

بل إن بعض النسب المثلثية استطاعت، حين أُطلقت من عقالها في المثلث القائم، أن تنشئ تناسبات بديعة، لعل أشهرها التناسب بين أطوال أضلاع المثلث وجيوب الزوايا المقابلة، أياً كان ذلك المثلث:

$$\frac{\text{بَ}}{\text{حب ب}} = \frac{\text{حَ}}{\text{حب حـ}} = \frac{\text{دَ}}{\text{حب د}}$$

حيث بَ ، حَ ، دَ هي أطوال أضلاع المثلث.

وهو تناسب إيقاعي تحققه جميع المثلثات على الإطلاق في العالم المنبسط.

---

(١) تتحلل الحركات الاهتزازية الأخرى كحركات الأوتار المهتزة إلى عدد من الحركات الاهتزازية البسيطة المتراكبة.

(٢) صيغة القانون بالرموز اللاتينية : $x = a\cos(t) + b\sin(t)$.

أجل.. ربما اكتشف أول إنسان نفخ تحت القدر رؤوسَ المثلث، فوصل ورثتهُ بينها.. فكم من القرون مرّ حتى استنطق الإنسانُ ذلك الكائن الهندسي البسيط، فأفصح عن ثروةٍ باطنةٍ من الإيقاعات النسبوية جديرة بأن ترقص المثلثات عليها ما شاء لها الرقص.

كلمات سر بين الهندسة والجبر

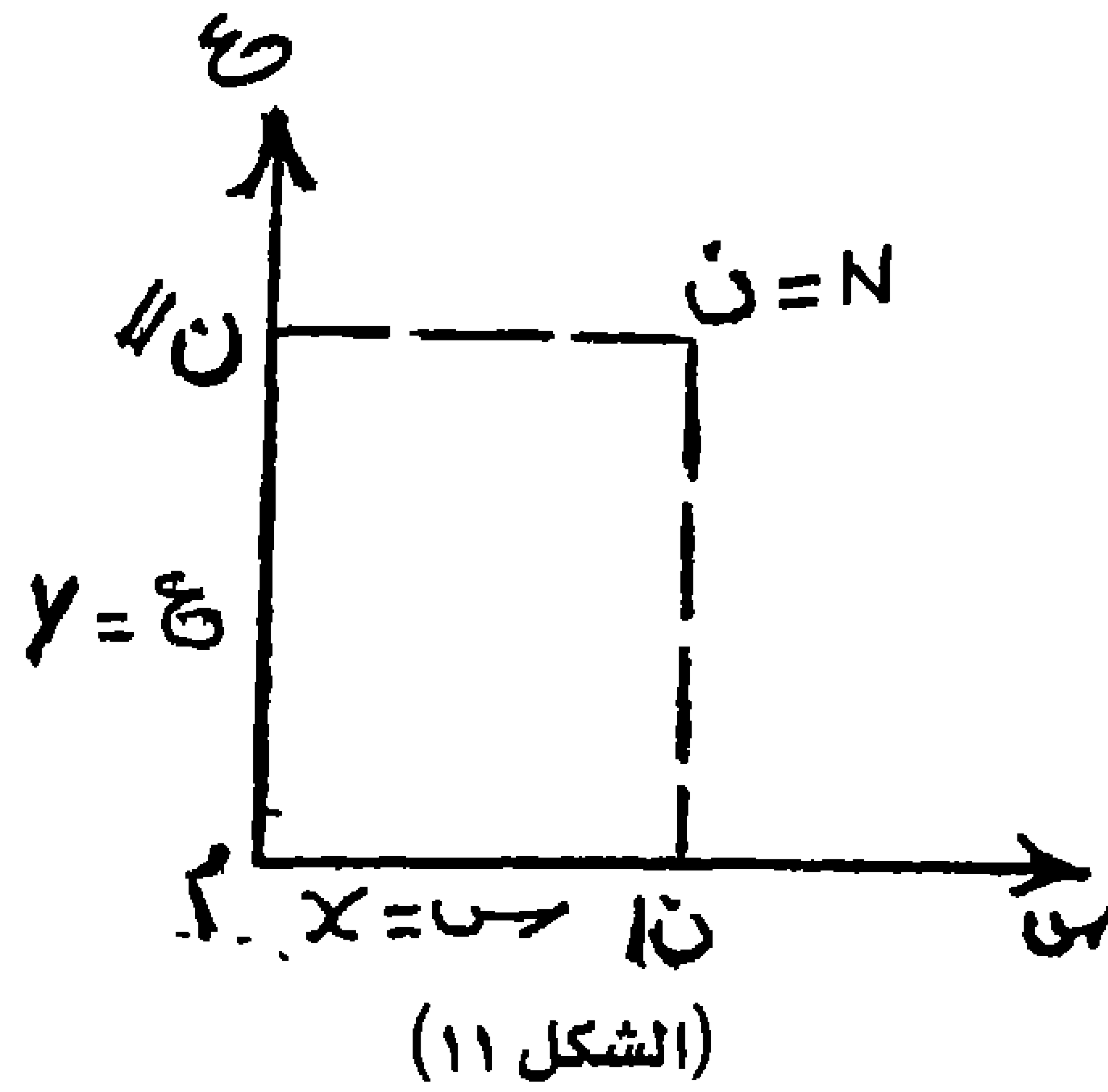
وقف (علي بابا) الفتى أمام المغارة ذات البوابة، والعائدة للحرامية الأربعين، وصاح بصوته اليافع: افتح يا سمسم - وكانت تلك كلمة السرٍّ التي استرقها (علي) من الحراميّة -. فإذا بالبوابة تشرع على مصراعيها ليدخل (علي بابا)، وقد عقدت الدهشة لسانه، إلى عالم خفيٍّ مجهول.

لكن (علي بابا) قد اكتشف كلمة السرّ ولم يخترعها، أما (رينيه ديكارت ١٥٩٦-١٦٥٠)، عالم الرياضيات والفيلسوف الفرنسي الشهير، فقد كان صانع كلمات السر. فماذا فعل ديكارت:

قبل نحو ثلاثة قرون ونصف، أو أزيد، ضاق (ديكارت) ذرعاً بلغة الهندسة التقليدية: كل فكرة ينبغي أن تُجرّب بالرسم والإنشاء والقياس، ثم تصاغ بالتعبير الأدبي الممل والجاف.. ماذا لو اهتدى إلى طريقةٍ لاختزال تلك اللغة.. لترجمتها إلى لغة أبسط.. وهل من لغةٍ أقرب إلى الهندسة من لغة الجبر، وهو العلم الرياضي الذي اكتسب بعد ترميز كائناته لغةً مختزلةً أنيقة.

وكانت المسألة الصعبة: كيف يمكن أن ينقل الشكل الهندسي المحسوس إلى علاقات جبرية؟ إنها تشبه النقلة من التمايز الكيفي إلى التباين الكمي.

ألا يتطلب الأمر مخيّلة مبتكرة؟.. أجل، وكان (ديكارت) صاحبها: بدأ (ديكارت) بأبسط الكائنات الهندسية: النقطة، فترجمها إلى لغة الجبر على النحو التالي:



(الشكل ١١)

رسم محورين متعامدين في المستوي. ثم أسقط تلك النقطة (ن) على المحورين، ودعا العدد الذي يقيس القطعة [م نَ] على المحور الأول بـ (x)، والعدد الذي يقيس القطعة [م نً] بـ (y).. ثم قرن العددين x, y بالنقطة ن وكتب N (x, y) وفيما بعد، حين نقلت هذه الرموز إلى العربية، سُمي القياس الأول (س): فاصلة النقطة ن. والقياس الثاني (ع): ترتيب النقطة. وهكذا أصبحت النقطة، وهي كائن هندسي، مقرونةً بثنائية عددية: (س، ع) وهي كائن جبري. وكانت تلك أول لبنة في المهمة الشاقة: ترجمة علم الهندسة إلى لغة الجبر، التي ولّدت علم الهندسة التحليلية.

ثم أصغى (ديكارت)، إصغاء (فيثاغورث)، إلى الخطوط والأشكال الهندسية، لعله يلتقط ذلك الجرس الخفي الذي ينقله من جماليات الهندسة إلى إيقاعات الأعداد:

كيف يمكن للدائرة، مثلاً، أن تترجَم إلى علاقةٍ بين الأعداد ؟... ولعله تساءل: ما الدائرة فأجاب: هي مجموعة من النقط في المستوي، أجل، لكنها تنتظم وفق علاقة هندسية تقول إن كل نقطة منها تبعد عن مركزها بعداً ثابتاً هو نصف قطر الدائرة. وكتب:

طول [م. ن] = نق

حيث :

م. : مركز الدائرة .

نق : نصف قطرها.

ن : نقطة ما دارجة على الدائرة.

وبذلك خطا خطوة أولى من التعبير الأدبي إلى التعبير المرمّز، لكنه ما زال في حمى الهندسة التقليدية. وكان عليه أن يخطو خطوة أخرى إلى علم الجبر.

ومن أجل ذلك قرن النقطة (م.) بثنائية عددية (س. ،ع.)، كما قُرنت (ن) من قبل بالثنائية المتغيّرة (س،ع)، وحسب طول [م. ن] بدلالتهما فانتهى إلى العلاقة[1] :

(س - س.)٢ + (ع - ع.)٢ = نق٢

وهكذا اخترع (كلمة السر) الجبرية للكائن الهندسي: الدائرة.. ومنذ ذاك دعيت هذه العلاقة معادلة الدائرة. وهي تختلف باختلاف مركزها م.(س.، ع.) ونصف قطرها (نق)، بينما تُصان صيغتها تلك، شأن الدائرة د :

(س- ١)٢ + (ع + ٢)٢ = ٩

وبعد الاهتداء إلى كلمة السر هذه، يستطيع (علي بابا)، بمجرد أن يجيل بصره فيها، أن يفتح باب الدائرة، دون أن ينطق ببنت شفة، فيعلم أن مركزها هو النقطة م.(١ ، - ٢) ونصف قطرها = √٩ = ٣.. ثم يدخل مطمئناً أكثر فأكثر إلى عمق مغارتها، فيكشف عن سائر خصائصها، ويدرس تقاطعاتها مع المستقيمات

---

(١) صيغة المعادلة بالرموز اللاتينية : $(x - x_0)^2 + (y - y_0)^2 = R^2$

ومع الدوائر الأخرى، دون أن يكلّف نفسه عناء رسم تلك المستقيمات والدوائر، وإنما باستلهام مواهب (كلمات السر) المختلفة: معادلات تلك الخطوط.

وواصل (ديكارت) وتلاميذه من بعده مهمة اكتشاف كلمات السر لكثرةٍ من الخطوط فكانت معادلة القطع الناقص (الاهليلج)[١]:

$$\frac{(س - س_٠)^٢}{ب^٢} + \frac{(ع - ع_٠)^٢}{حـ^٢} = ١$$

ومعادلة القطع الزائد[٢]:

$$\frac{(س - س_٠)^٢}{ب^٢} - \frac{(ع - ع_٠)^٢}{حـ^٢} = ١$$

ومعادلة القطع المكافئ[٣]: $(ع - ع_٠)^٢ = ٢ ط (س - س_٠)$. وهكذا....

فإذا أمعنا النظر في هذه المعادلات وسواها، نرى أن كلاً منها يمثل (نغماً) مستقلاً ليس له مثيل، يشفّ عن صورة الخط الهندسي، كما ينطوي (النوط) الموسيقي المكتوب على اللحن المسموع... أوليس التدوين الموسيقي، وهو نقلة من حاسة السمع إلى حاسة البصر، يشبه التدوين التحليلي، وهو نقلة من البصري المحسوس (الهندسة) إلى الذهني المجرد (الجبر).

---

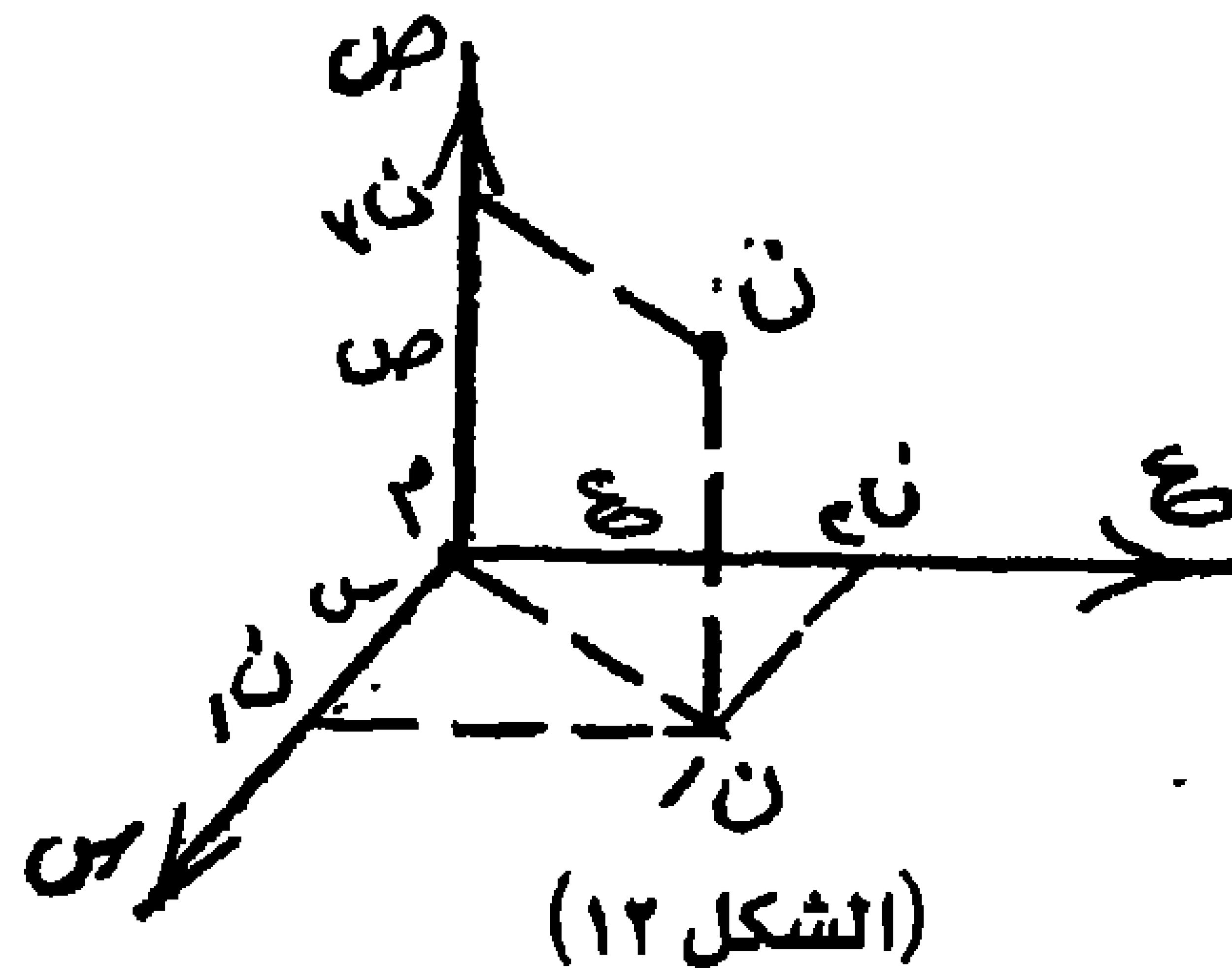
(١) $\frac{(x - x_0)^2}{a^2} + \frac{(y - y_0)^2}{b^2} = 1$

(٢) $\frac{(x - x_0)^2}{a^2} - \frac{(y - y_0)^2}{b^2} = 1$

(٣) $(y - y_0)^2 = 2p(x - x_0)$.

بل يمكن القول إن ابتكار الهندسة التحليلية حقق تحويلاً عجيباً من المكان إلى الزمان. فالهندسة علم المكان، وأبعاده: اثنان في المستوي، وثلاثة في الفراغ. فيما يرتبط الجبر بالزمان من حيث بناؤه على الوحدة العددية، وحيث تتعاقب الأعداد في انفصالها واتصالها كتعاقب الوحدات والفترات الزمنية. وعلى ذلك يملك الزمان بعداً واحداً فتُمثل لحظاته بنقطٍ على محور الزمن، كما تُمثل الأعداد الجبرية بنقط على محور الأعداد... ولما كان الزمن إيقاعاً، بل حزمة الإيقاعات الشاملة، فإن (الهندسة التحليلية) هي كشفٌ للإيقاع المستبطَن في الهندسة.

لم يقنع علم الهندسة التحليلية باستكشاف الأنغام الثرية للخطوط في المستوي، وإنما صعد إلى الفضاء، فنسب الفراغ إلى ثلاثة محاور. وامتلكت النقطة في الفضاء ثلاثة مساقط[1]: ن (س، ع، ص).. كما اكتسبت الخطوط والمجسمات الفراغية كلمات سرها، على صورة معادلات ذات متغيرين أو ثلاثة.



(الشكل ١٢)

من مواهب المستقيم

ومن أبسط أنغام ذلك العالم الهندسي - التحليلي: المعادلات الخطية (ذات الدرجة الأولى). وسوف نختار لها شكلاً ذا إيقاعٍ نسبوي ظاهر:

---

(١) N (x, y, z).

لنفرض أن نقطةً تحركت في المستوي، وإحداثياها س ، ع خاضعان للإيقاع[1]:

$$\frac{س}{ب} + \frac{ع}{حـ} = ١$$

حيث ب ، حـ عددان ثابتان. ومثال ذلك:

$$\frac{س}{٢} + \frac{ع}{٣} = ١$$

يتغير س و ع ما شاء لهما التغير، لكن الإيقاعين النسبويين : $\frac{س}{٢}$ ، $\frac{ع}{٣}$ يحافظان على مجموع ثابت دوماً ويساوي (الواحد).. فأي مسارٍ تسلك تلك النقطة ؟..

إنها تتجنب، دون شك، كل موضعٍ لا يحقق ذلك الإيقاع. فهل تمر بالموضع هـ (١ ، ١) مثلاً أي هل يمكن لـ (س) أن تساوي (١) ولـ (ع) إن تساوي (١) أيضاً؟

كلا لأن:

$$\frac{١}{٢} + \frac{١}{٣} = \frac{٥}{٦} \neq ١$$

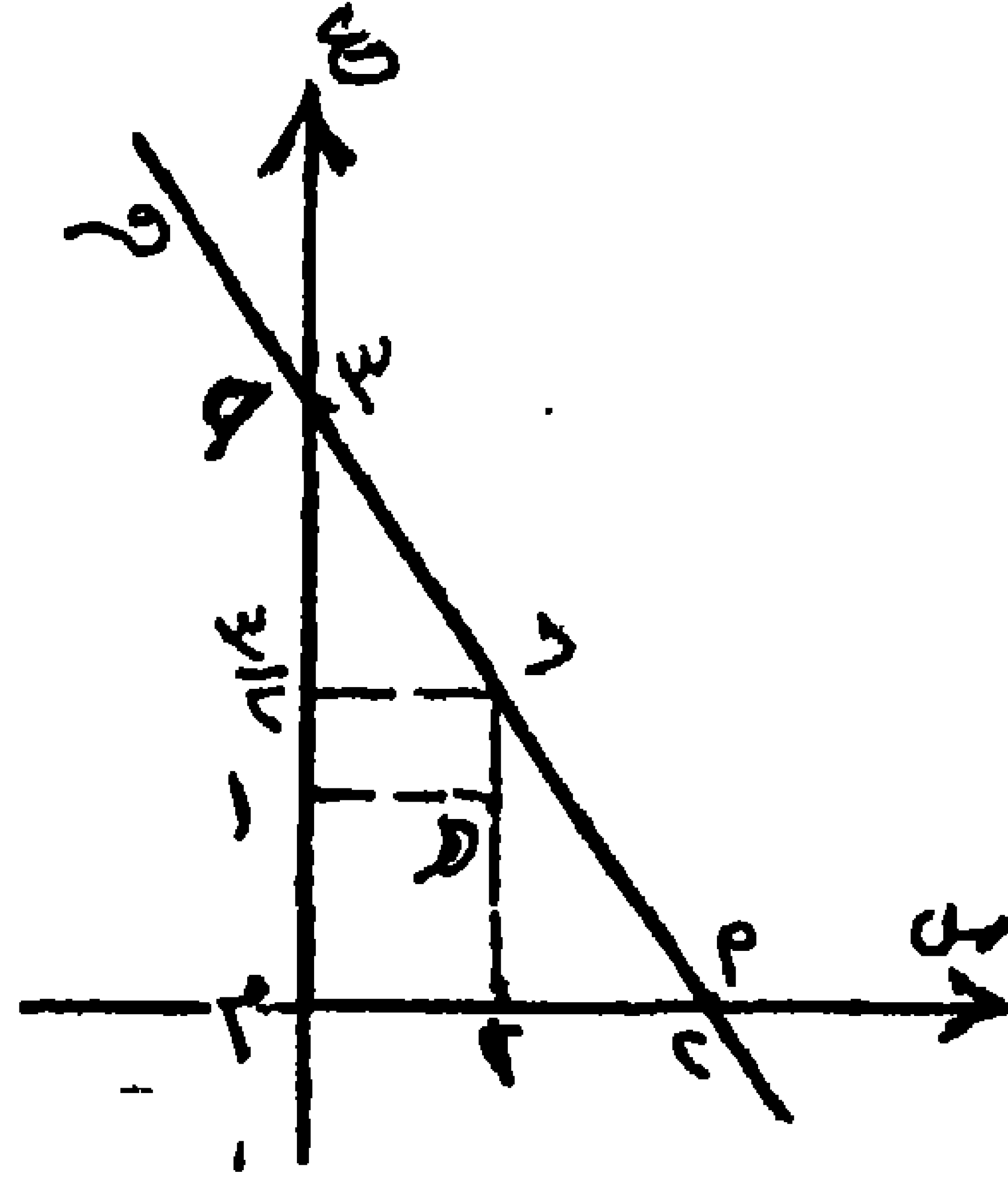
فذلك الموضع ناشز عن الإيقاع.

فهل تمر النقطة بالموضع د(١ ، $\frac{٣}{٢}$) ؟. لنجرب:

$$\frac{١}{٢} + \frac{\frac{٣}{٢}}{٣} = \frac{١}{٢} + \frac{١}{٢} = ١$$

---

(١) $\frac{x}{a} + \frac{y}{b} = 1$



(الشكل ١٣)

أجل، لقد حقق الموضعُ المعادلةَ، فهو متسقٌ وذلك الإيقاع. ولو واصلنا البحث عن نقط أخرى ينظمها إيقاع المعادلة تلك دون سواها، فسوف يتملكنا العجب من وقوع تلك النقط على مستقيمٍ واحد هو المستقيم ق في الشكل (١٣).. ونقول: إن إيقاع المعادلة الخطية يتمثل، على الدوام، بمستقيمٍ في المستوي.

وقد يسأل سائل: ماذا يمثل العددان ب، حـ، وبالتحديد ٣، ٢ في مثالنا ؟

لندع الترتيب ع يأخذ القيمة (صفر). ولنرَ أية قيمة تأخذها الفاصلة س: إن كلمة السر (المعادلة) هي التي تعطي الفاصلة (س) قيمتها، فتنتقي لـ (ع) قرينه ليرقصا معاً على إيقاع المعادلة:

$$\frac{س}{٢} + \frac{٠}{٣} = ١ \Leftarrow س = ٢$$

فالعدد ب = ٢ ليس سوى فاصلة النقطة (ا) حيث يقطع المستقيم محور السينات.

ثم لندع الفاصلة (س) تأخذ القيمة (صفر) بدورها. فأي قرين تختار المعادلة لها:

$$\frac{٠}{٢} + \frac{ع}{٣} = ١ \Rightarrow ع = ٣$$

فليس ذلك القرين سوى الترتيب حـ = ٣ حيث يقطع المستقيم محور العينات.

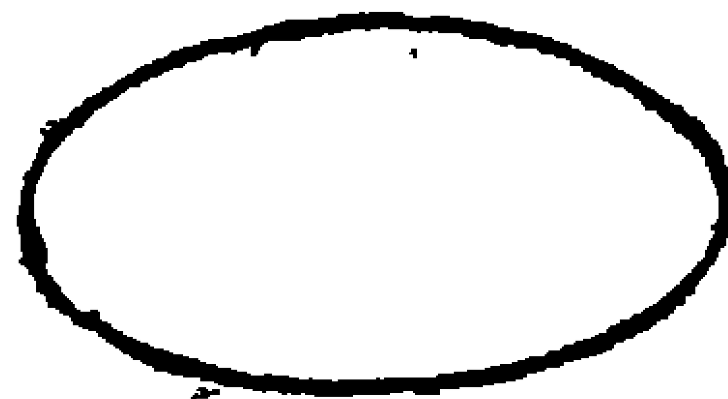
وهكذا تزاوج المعادلة بين فاصلة من هنا وترتيبٍ من هناك ليندرجا معاً في المنظومة الإيقاعية التي ولّدت المستقيم.

لنمل الآن قليلاً إلى قارعة الطريق، ولنستجب لهاجسٍ يقول: ماذا لو ربّعنا كلاً من حدود المعادلة السابقة:

$$\frac{س}{ب} + \frac{ع}{حـ} = ١$$ لتصبح $$\frac{س^{٢}}{ب^{٢}} + \frac{ع^{٢}}{حـ^{٢}} = ١$$

ألا تبقى النقط على الخط المستقيم ذاته؟

وآسفاً أقول: كلا. فإن تربيع حدود الإيقاع أو نِسبه يُخرج ذلك الإيقاع عن نسقه، فتدوّم النقط التي ترسم الخط بدلاً من أن تسير مستقيمة، وكأنما مسّها دوار النشوة، لتنتظم على خط مختلفٍ تماماً، لا يمتد بلا تناهٍ كالمستقيم، وإنما يتطاول قليلاً ثم ينكفئ منغلقاً على ذاته، فيعود إلى حيث بدأ. إنه الشكل الاهليلجي الشهير: القطع الناقص (الشكل ١٤). وتدعى معادلته هذه المعادلة القياسية.

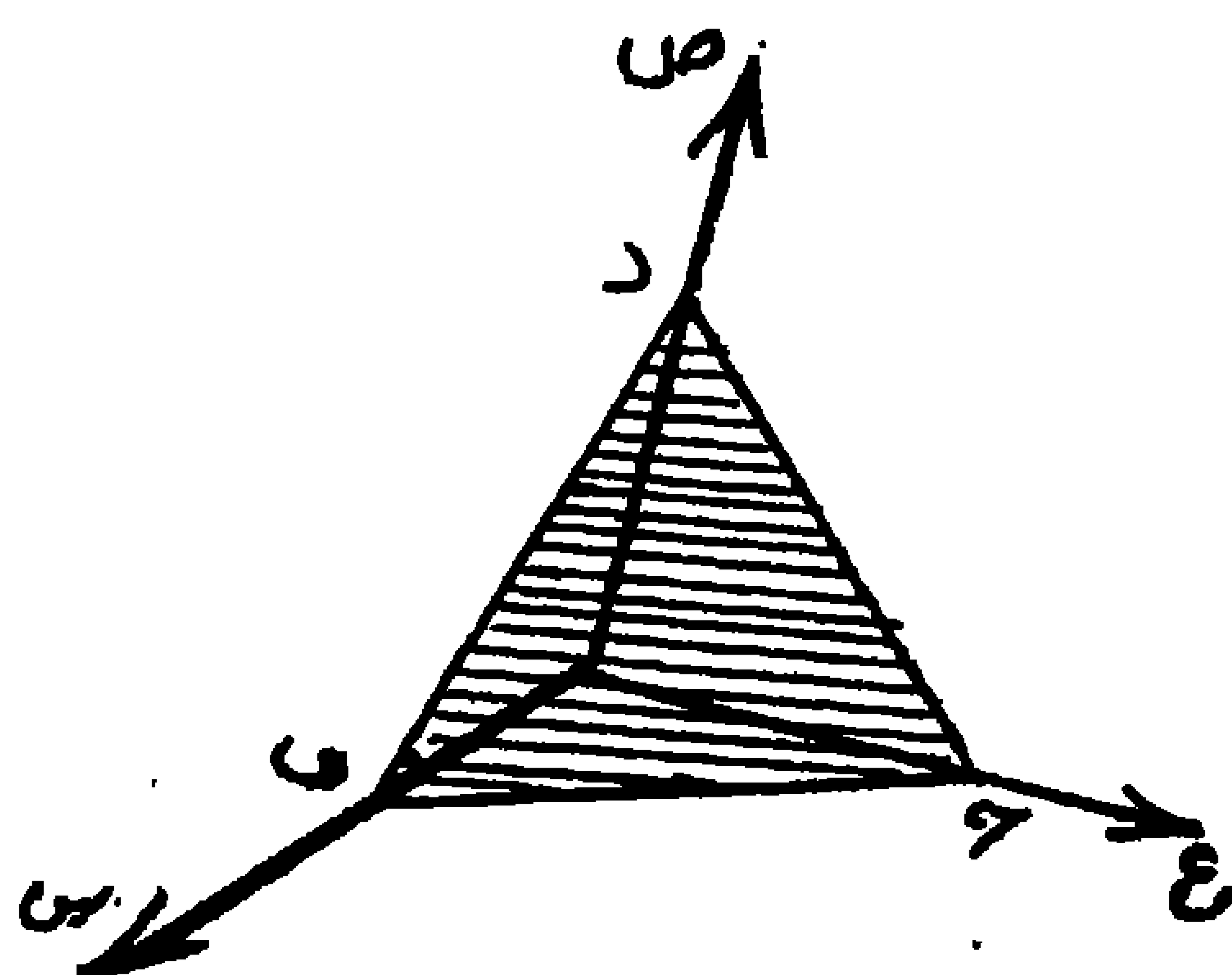


(الشكل ١٤)

وإذا صعدنا من المستوي إلى الفراغ، فإن المعادلة الخطيّة السابقة تكتسب عندئذٍ، في حالتها العامة، حداً آخر لتصبح[1] :

$$\frac{س}{ب} + \frac{ع}{حـ} + \frac{ص}{د} = ١$$

لكنها تتخطى المستقيم، إذ تمتلك حريّة أكبر، فتسعى النقط التي تحققها في مستوٍ ذي بعدين لتمسحه مسحاً كاملاً . إنها تمثل عندئذٍ معادلة مستوٍ في الفراغ. أما ب، حـ، د فهي فاصلة، وترتيب، وراقم النقط التي يقطع المستوي عندها، على التعاقب، محاور الفضاء الثلاثة: السينات ، العينات، الصادات (الشكل ١٥).



(الشكل ١٥)

إن الحكم الذي صدر على النقطة بأن تلزم مستوياً ما، أجبرها على أن ترضخ لإيقاع محسوب، يجعل مجموع النسب الثلاث :

---

(١) $\frac{x}{a}+\frac{y}{b}+\frac{z}{c}=1$. انظر : فيجودسكي : المرجع في الرياضيات العالية. ط٢ ترجمة أنطون صنصور. دار مير، موسكو ١٩٨٠، ص ١٤٥.

$$\frac{س}{ب} ، \frac{ع}{حـ} ، \frac{ص}{د}$$

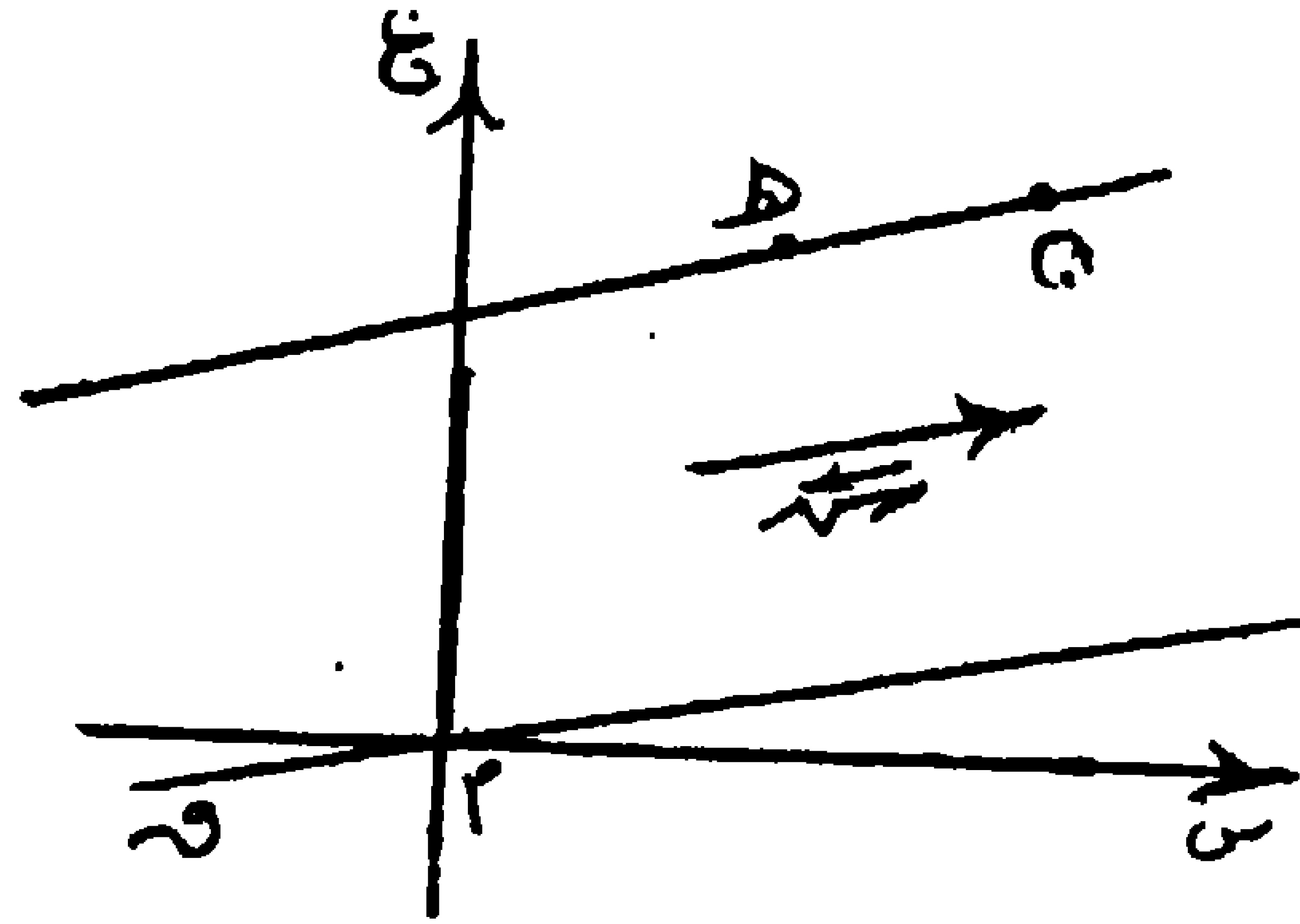
ثابتاً ويساوي (الواحد). فلهذه النقطة درجتان من الحرية: فلها الحق أن تذهب ذات اليمين أو ذات الشمال، ولها أن تدرج إلى الإمام أو إلى الخلف. خياران لا ثالث لهما. فإن راودتها نفسها بالانفكاك عن المستوي لتنال درجة حرية ثالثة، فلسوف تجد الإيقاع واقفاً لها بالمرصاد.. فالإيقاع هنا إنما يمثل انضباطاً تختزله المعادلة في رموزٍ وأرقام تترجم ذلك القيد الصارم الذي فُرض على النقطة التي تحقق المعادلة.. إنه يشبه تلك الروح التي يشيعها إيقاع (المارش) في خطا الفرقة العسكرية، دون أن يكون جندها شاكي السلاح.. وويلٌ للجندي إن خرج عن الإيقاع.

● وقد يتبدى إيقاع المستقيم، أو المستوي، في صورٍ شتى.. وتنطوي المعادلة المتماثلة (المتناظرة) للمستقيم على إيقاع نسبوي جلي يتمثل في التناسب:

$$\frac{س - س_{.}}{ا} = \frac{ع - ع_{.}}{ب}$$

حيث ن (س،ع) نقطة متغيرة تدرج على المستقيم دون توقف، والنقطة هـ (س. ، ع.) هي إحدى النقط المعيّنة على المستقيم. في حين يمثل العددان ا ، ب المركبتين السلميتين (العدديتين) لشعاع $\overrightarrow{ش}$ يوازي المستقيم، وهو يدعى شعاع توجيه المستقيم (أو متجه استدلاله). ويمكن أن نلعب قليلاً بإيقاع المعادلة، فنكتبها على الصورة:

$$\frac{ع - ع_{.}}{س - س_{.}} = \frac{ب}{ا}$$



(الشكل ١٦)

ولنلاحظ أن النسبة $\frac{ب}{أ}$ هي نسبة ثابتة تمثل الميل الثابت لمنحى الشعاع ش، وتضمر في ثباتها ذلك الإيقاع النسبوي الذي يضبط حركة النقطة الدارجة ن.

فإذا حدث ومرّ المستقيم بالمبدأ (م)، كالمستقيم ق، يتخذ إيقاع التناسب شكلاً أبسط ذا دلالة :

$$\frac{ع}{س} = \frac{ب}{أ}$$

... فلكِ أيتها النقطة أن تجرى على المستقيم ق كما تشائين، ولكن حاذري من الخروج عن النغم الثابت $\frac{ب}{أ}$ ، فلسوف يقذف بل الإيقاع عندئذ بعيداً خارج مساره.

وربما ضاقت النقطة ن بالمستوي ذي البعدين وتاقت إلى السباحة في الفضاء الثلاثي، فعندئـذٍ يكتسب إيقـاع المستقيم نسبةً إضافيـة، وتصبح المعادلات المتماثلة[1] :

(١) $\frac{x - x_0}{l} = \frac{y - y_0}{m} = \frac{z - z_0}{n}$ انظر م. س ص ١٦٥ .

$$\frac{\text{س} - \text{س}_{0}}{\text{ا}} = \frac{\text{ع} - \text{ع}_{0}}{\text{ب}} = \frac{\text{ص} - \text{ص}_{0}}{\text{حـ}}$$

حيث $\vec{\text{ش}}$ (ا ، ب ، حـ) هو شعاع توجيه المستقيم.

فإذا مرّ المستقيم بالمبدأ (م) أصبح الإيقاع أكثر اختزالاً وجمالاً :

$$\frac{\text{س}}{\text{ا}} = \frac{\text{ع}}{\text{ب}} = \frac{\text{ص}}{\text{حـ}}$$

وتنقلنا هذه المعادلات التي تبطن التوازي بين المستقيم وشعاع توجيهه، من القيمة الجمالية للتوازي - وهي تتمثل في إيقاع هندسي - إلى قيمة ذات إيقاع عددي (جبري) تتمثل في التناسب.

إيقاع التوازي :

إذا طُلب من أحدنا أن يحزم مجموعةً من القضبان المبعثرة فماذا يفعل؟

سوف يبدأ بلم تلك القضبان، واحداً تلو الآخر ويضعها متجاورةً متراصفة، ثم يقوم بربطها في موضعين متباعدين.. ويكون بذلك قد نظم مجموعة القضبان في حزمة مستقيمات متوازية.

ما الذي دفعه إلى هذا الفعل؟ أليس هو الشعور الخفي بإيقاع التوازي؟

وفي هذا الرصف تكتسب القضبان العُطّل إيقاعاً يعرفه (الكرّامون) حق المعرفة، حين يجمعون قضبان (الزبارة) بعد تقليم الكروم، لنقلها إلى المنزل.

فكيف يُترجم هذا الإيقاع الهندسي إلى إيقاع جبري؟

لنلقِ بتلك القضبان (المستقيمة) على مستوٍ (محدَّث)[١]، ولسوف يلتقط كلٌ منها، على الفور، كلمة سره، التي تمثلها مجموعة المعادلات الخطية[٢]:

$$\text{ا}_{١}\,\text{س} + \text{ب}_{١}\,\text{ع} + \text{حـ}_{١} = ٠$$
$$\text{ا}_{٢}\,\text{س} + \text{ب}_{٢}\,\text{ع} + \text{حـ}_{٢} = ٠$$
$$\cdots\cdots\cdots$$
$$\cdots\cdots\cdots$$
$$\text{ا}_{\text{ر}}\,\text{س} + \text{ب}_{\text{ر}}\,\text{ع} + \text{حـ}_{\text{ر}} = ٠$$

فإذا لبثت تلك المستقيمات مبعثرةً على حالها، فإن أنساق الأمثال العددية ($\text{ا}_{١}$، $\text{ا}_{٢}$، ... ، $\text{ا}_{\text{ر}}$)، ($\text{ب}_{١}$، $\text{ب}_{٢}$، ...، $\text{ب}_{\text{ر}}$)، ($\text{حـ}_{١}$، $\text{حـ}_{٢}$، ...، $\text{حـ}_{\text{ر}}$). سوف تبقى مستقلة، لا علاقة بينها. وما إن نأخذ بترتيبها في حزمة متوازية، أي نُجري فيها إيقاعاً هندسياً، حتى يبدأ النسقان الأول والثاني باكتساب إيقاعٍ جبري مقابل:

$$\left(\frac{\text{ا}_{١}}{\text{ب}_{١}} = \frac{\text{ا}_{٢}}{\text{ب}_{٢}} = \frac{\text{ا}_{٣}}{\text{ب}_{٣}} = \ldots = \frac{\text{ا}_{\text{ر}}}{\text{ب}_{\text{ر}}}\right)$$

فيما يبقى النسق الثالث ($\text{حـ}_{١}$، $\text{حـ}_{٢}$، ...، $\text{حـ}_{\text{ر}}$) مستقلاً عنهما.

فكأنّ ثمة تخاطر عن بعد بين تلك القضبان (أو المستقيمات) على المستوي، وتلك الرموز العجماء على الورق، وهو تخاطر بين روح الهندسة وروح الجبر، عبر اتساقٍ جمالي - منطقي. فإذا كان ناتج كلٍ من هذه النسب يساوي (ك) - وهو عدد ثابت- فإن المعادلات الخطية السابقة، ومن ثم المستقيمات، تهتز جميعاً على إيقاع واحد تمثله النسبة (ك) هو إيقاع التوازي الذي يشكل أحد أسرار التوازن، وإحدى القيم الجمالية في الوجود.

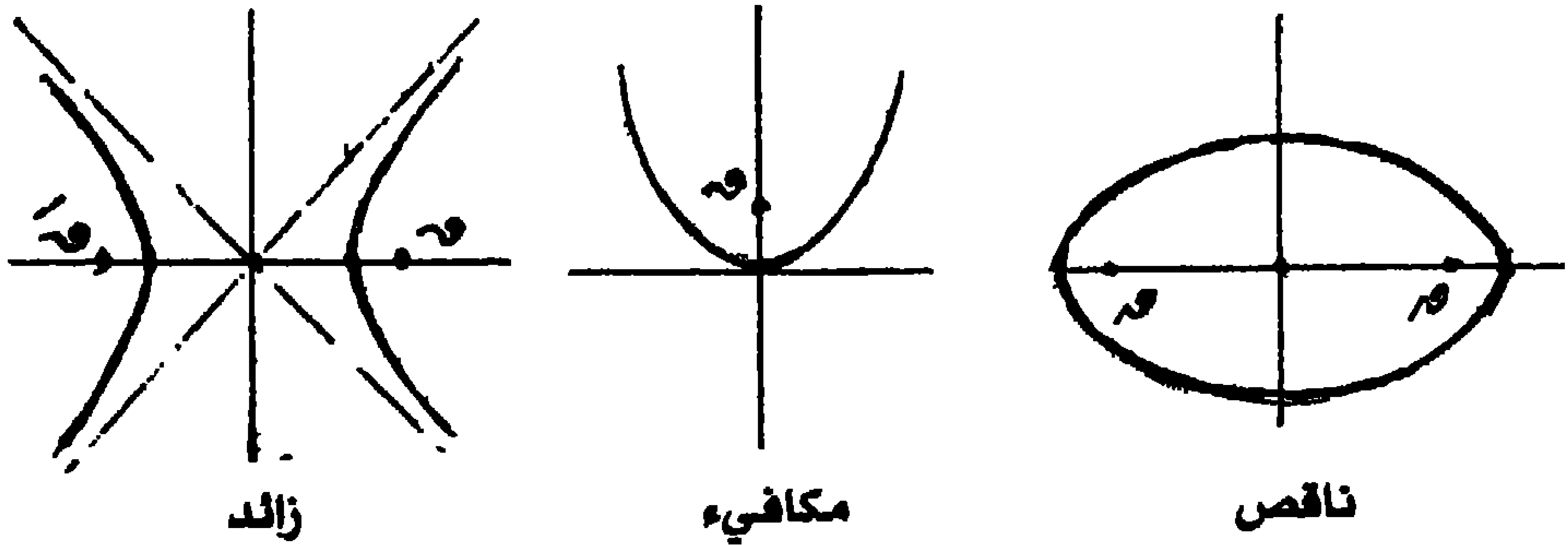
---

(١) أي منسوب إلى جملة مقارنة (جملة إحداثيات) تتألف ، في العادة، من محورين متعامدين.

(٢) كل منها من الشكل $Ax + By + C = O$ وهي المعادلة العامة للمستقيم.

إيقاعات قطعية :

القطوع المخروطية ثلاثة : القطع الناقص، القطع الزائد، القطع المكافئ. ولعل القطع الناقص أشهرها، وهو الخط المنحني الذي دعاه الأقدمون (إهليلج). وتبين في العصور الحديثة إن الاهليلج لا الدائرة ، هو المسار الذي تسلكه الكواكب السيارة في منظومتنا الشمسية، عبر حركتها حول الشمس. أما القطع الزائد فهو الخط المنحني ذو الفرعين، والذي تمتد أذرعه امتدادات لا نهائية تنحو إلى الاستقامة، تتخذها الطائرات والسفن التي تضرب في متاهاتها، أدلةً تهديها سواء السبيل، حيث تضيع المعالم وتتبدد في الفضاء الرحب أو في لجة المحيط، مسترشدة بمصدرين للإشارات اللاسلكية على سطح اليابسة[1].



(الشكل ١٧)

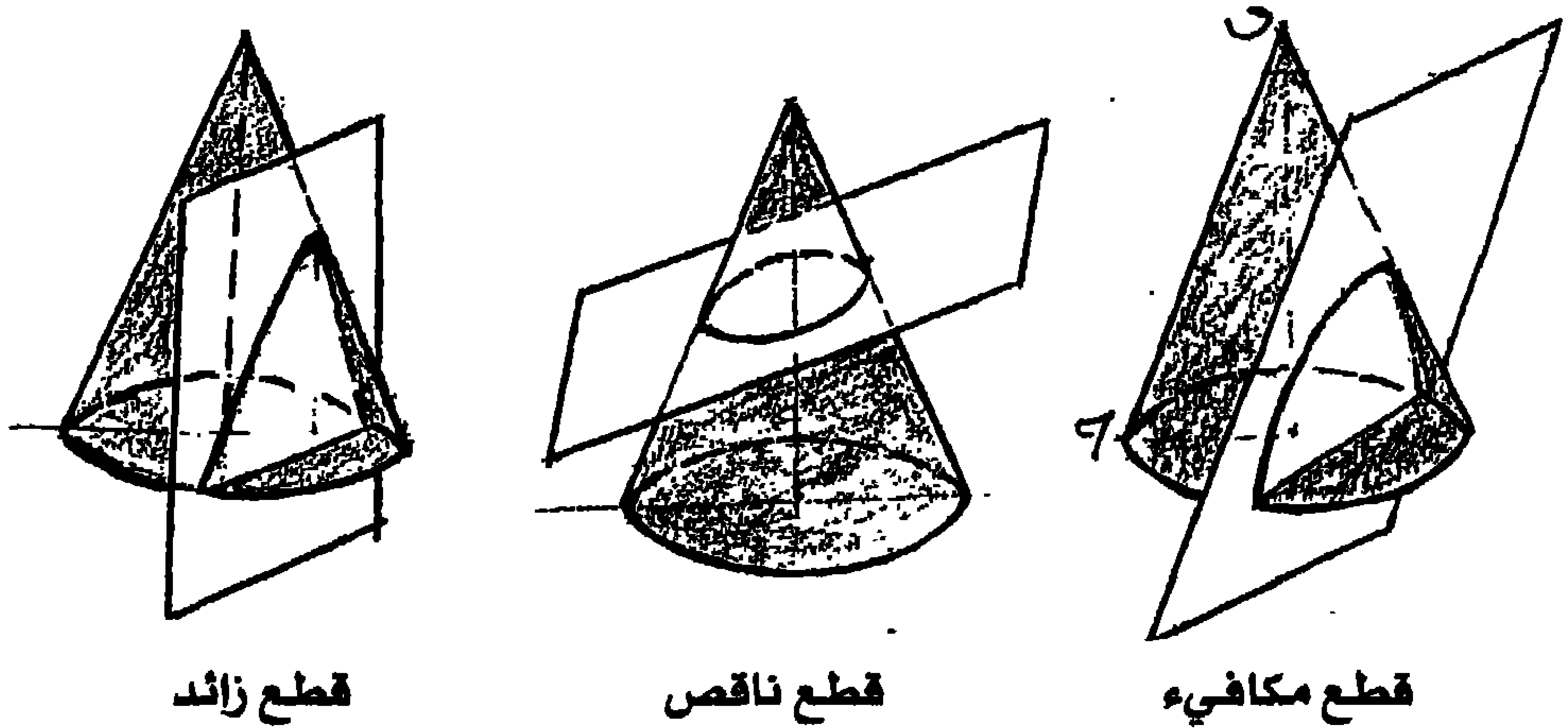
لماذا دعيت القطوع قطوعاً. ما الجامع بينها. ولماذا نُسبت إلى المخروط. ثم ما مغزى التباين في أسمائها ؟

---

(١) تحافظ الطائرة أو السفينة على فرقٍ ثابت بين مسافتيها عن ذينك المصدرين اللذين يمثلان محرقي القطع الزائد ق ، قَ فتلبث سائرة على الدوام على أحد الفروع اللانهائية للقطع الذي يصل بها إلى غايتها .

سوف يقول قائل إن للقطوع ارتباطاً بفعل (قطع). أجل.. فكلٌ منها ناشئ عن قطع المخروط بمستوٍ وفق أحد المناحي الثلاثة الآتية:

فإذا كان المستوي القاطع موازياً محور المخروط دون أن يحويه، نشأ فرع للقطع الزائد. فإذا مال ليوازي أحد مولدات المخروط (كالمولد ب جـ)، نشأ قطع مكافئ، فإذا ازداد ميله ليقطع سائر المولدات، دون أن يعامد المحور، كان المقطع قطعاً ناقصاً.

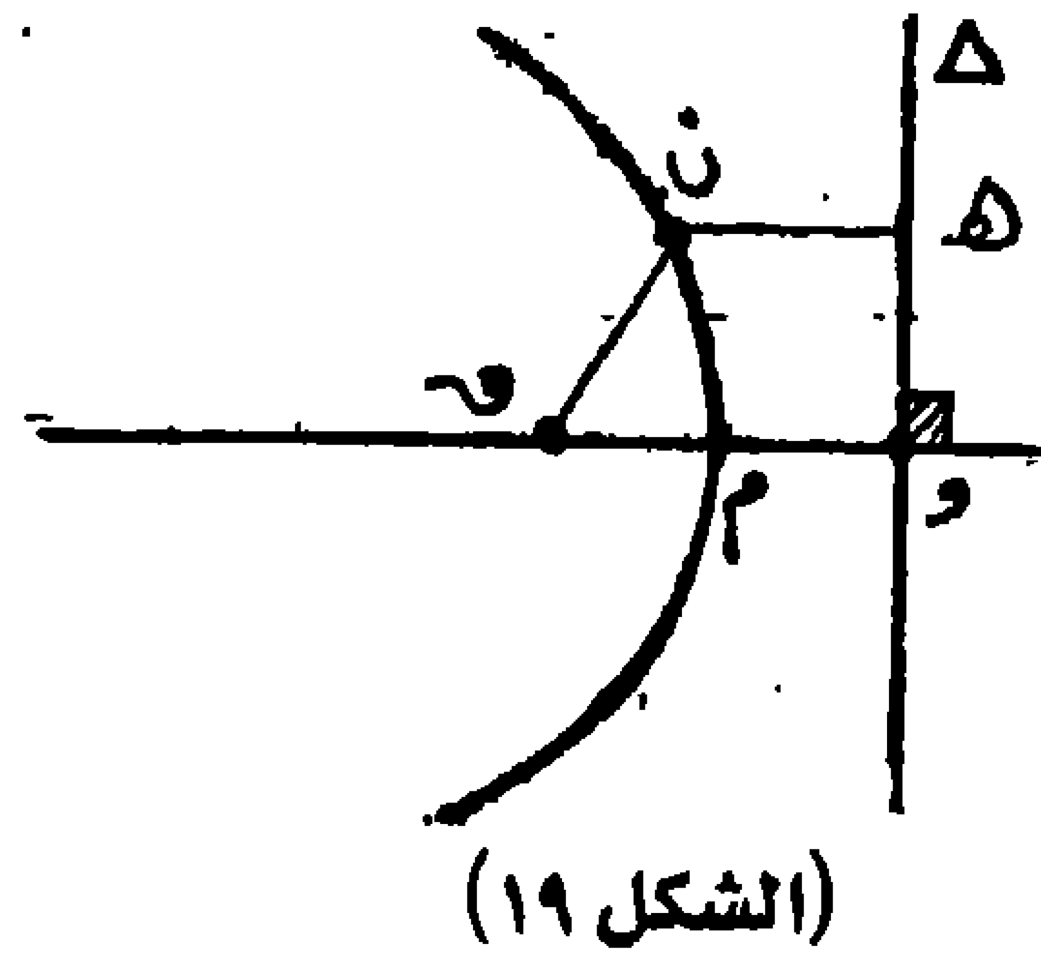


(الشكل ١٨)

وربما سأل الرياضيون أنفسهم منذ زمنٍ بعيد: إذا كانت القطوع تنشأ من عملية قطع لجسم واحد هو المخروط، باختلاف درجات الميل، فلماذا لايكون لها جميعا تعريف مشترك واحد تتمايز ضمنه القطوع على هذا النحو أو ذاك.

ولما كان الإنسان يعتقد، أو يتوهم، إن الطبيعة، بما في ذلك الأشكال المجردة التي يستخلصها من الطبيعة أو يبتكرها، هي كائنات منطقية تشاركه

الخصائص العقلية، فقد حفزه هذا، ولا زال، إلى إضفاء منطقهِ على ما يوجد خارج عقله.. فجدَّ في البحث عن ذلك التعريف المشترك الذي ينظم مختلف القطوع في علاقة واحدة، ليهتدي إلى إيقاع نسبوي تندرج وفقه القطوع جميعاً .ومن أجل ذلك نقترح إنشاء مستقيم (Δ) عمود على محور القطع المار بمحرقه (ق)، كما في القطع المكافئ (الشكل ١٩)،أو المعين بمحرقيه ق، قَ، كما في القطع الناقص (الشكل ٢٠)، أو في القطع الزائد.

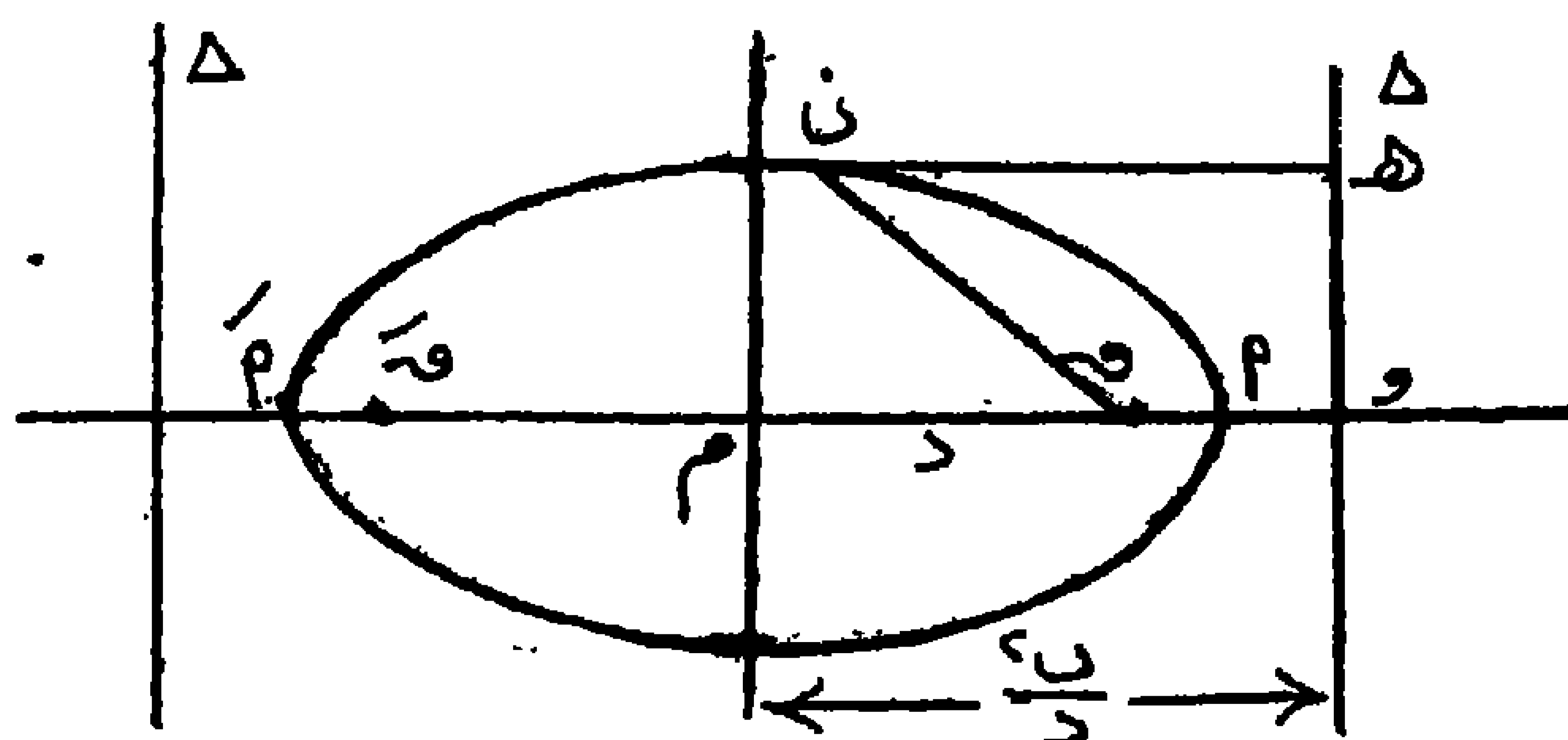


(الشكل ١٩)

يقام المستقيم Δ، في القطع المكافئ من النقطة (و) التي تناظر المحرق (ق) بالنسبة إلى الذروة م. أما في كلٍ من القطعين الناقص والزائد فإن ذلك المستقيم يبعد عن مركز القطع (م) بعداً محسوباً = $\frac{ب^{٢}}{د}$. حيث (ب) هو بعد المركز عن الذروة (ا) و (د) بعد المركز عن المحرق (ق) - (الشكل٢٠) - وثمة في كلٍ من القطعين الناقص والزائد مستقيم آخر Δَ يناظر Δ بالنسبة إلى مركز القطع ويحقق أيضاً ما سوف نعرضه الآن:

لنتتبع الآن حركة نقطة ما (ن) تدرج على أحد تلك القطوع، فيتغير بعداها عن المحرق (ق) والمستقيم (Δ) من موضعٍ إلى آخر. لكن ما يدهش أن هذا التغير لا يحدث عشوائياً، بل يحكمه تناسب صارم. ويكفي أن نحسب النسبة بين

البعدين (طول [ق ن])، و (طول [ن هـ]) في كل موضع، فنكتشف ذلك الإيقاع المنشود، إذ إن تلك النسبة تبقى ثابتةً أينما كان موضع النقطة على القطع.



(الشكل ٢٠)

تلك النسبة هي الرباط الخفي الذي يُلزم النقطة (ن) بأن ترسم القطع خطوة تلو أخرى لا تنفك عنه إطلاقاً... وتدعى (التباعد المركزي[1] ورمزها (عد)). أي :

$$\frac{\text{ل [ن ق]}}{\text{ل [ن هـ]}} = \text{عد (ثابت)}$$

ثم تأتي خصائص الأعداد لتميز بين القطوع :

فإذا كان إيقاع النسبة (عد) ينقص عن الواحد، رسمت النقطة ن قطعاً ناقصاً، وإذا كافأت كلمة السر تلك العدد (١)، فإن النقطة (ن) ترسم عندئذ قطعاً مكافئاً .

أما إذا زاد التباعد المركزي (عد) عن الواحد، نشأ قطع زائد.

---

(١) يُدعى في بعض الترجمات: الاختلاف المركزي، وقد يرمّز بالحرف اليوناني ∈ .

فذلك الإيقاع النسبوي (عد)، في صورته العددية، هو الذي منح القطوع أسماءها. وحُقّ للمستقيم Δ أن يُدعى، بعد ذاك، دليل القطع، فإذا كان له نظير Δَ - كما في القطعين الناقص والزائد - أُلحق الدليل الأول بالمحرق (ق) والآخر بالمحرق (قَ).

وهكذا تدور الكرة الأرضية، كسواها من الكواكب الأخرى في منظومتنا الشمسية، وفق مسارٍ إهليلجي (قطع ناقص)، تقع الشمس في أحد محرقيه، وتتأرجح أرضنا الصغيرة بين قمته وحضيضه في تواتر دوري سنوي.. وفي (مشوارها) الطويل ذاك تضبط حركتها بحيث يبقى الإيقاع النسبوي (عد) إيقاعاً ثابتاً، هو حصيلة اتزانٍ خفي للتآثرات الثقالية بين الشمس ورعاياها من الكواكب السيارة.

أما (عد) - التباعد المركزي لمسار الأرض - فليس سوى النسبة بين بعد مركز ثقلها عن الشمس (وبالأحرى مركز الشمس)، وبعده عن مستقيم وهمي في الفضاء هو دليل المسار.

● ولما كان العلم لعباً جاداً، كما التسلية علم لعوب. فلنلعب بالقطع الناقص قليلاً . ولنطبق عليه انضغاطاً مطّرداً على طول قطره الكبير[اَ ا]:

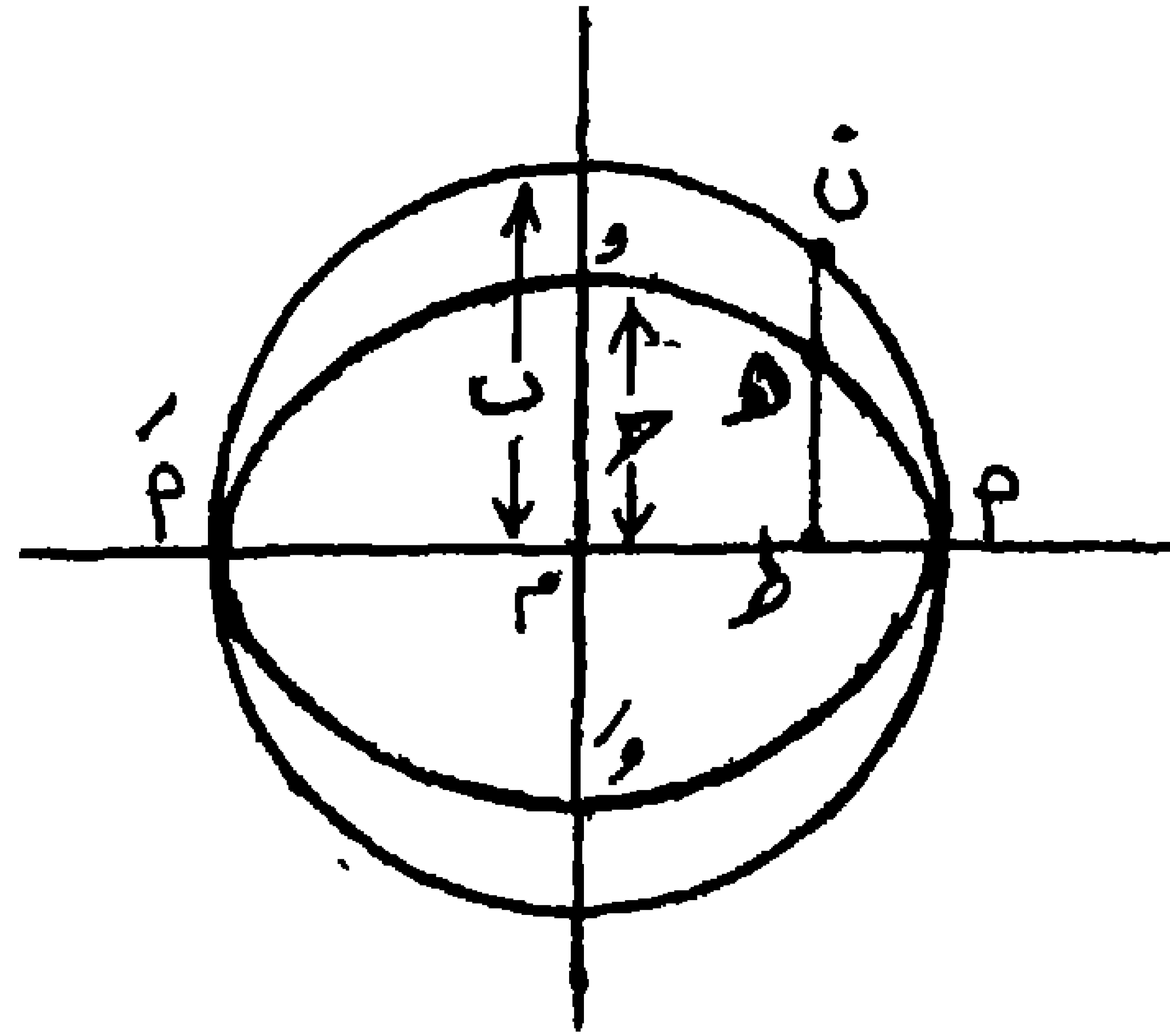
سوف يُنقِص هذا الانضغاط، شيئاً فشيئاً من طول [اَ ا] ويفرض على المحرقين (ق)،(قَ) اقتراباً متواصلاً من المركز (م)، لتتناقص قيمة العدد (د) - وتساوي بعد المحرق عن المركز - مقتربةً أكثر فأكثر من الصفر، فيما يأخذ الدليلان بالابتعاد على نحوٍ مطّرد عن مركز القطع فإذا انتهى المحرقان إلى المركز، أوغل الدليلان في ابتعادهما اللانهائي، ثم اختفيا دون أثر عندما ينطبق كل من المحرقين على المركز (م)، ليتحول القطع إلى دائرة.

وفي هذا (السيناريو) يخفت إيقاع التباعد المركزي (عد) شيئاً فشيئاً حتى يتلاشى، ثم يغيب فجأة في طفرةٍ (دراماتيكية) تنقل الاهليلج إلى معيار جديد هو الدائرة.

● وإذا كان القطع الناقص يصير إلى دائرةٍ لا دليل لها، بالضغط المتتابع على طول قطره الكبير، أفلا يؤدي الضغط المنتظم المعاكس إلى تحويل الدائرة إلى قطع ناقص يُخرج المحرقين من حيث اتحدا في المركز، فيباعد بينهما، ويستدعي الدليلين من اللانهاية، أو لنقل من اللاوجود!.. ألا يتطابق الوجود واللاوجود في اللانهاية ؟

أجل. لنفترض دائرة مركزها (م). ونصف قطرها يساوي (ب). والنقطة (ن) تدرج بانتظام على هذه الدائرة. ثم لنُسقِط (ن) على محور منطبق على قطر ما للدائرة وليكن [اَ ا]. فعندما تتحرك النقطة (ن) لترسم الدائرة، يتحرك مسقطها (ط) على طول [اَ ا] ذهاباً وإياباً .

ولنأخذ نقطة أخرى (هـ) تقع على العمود [ط ن] بحيث تبقى النسبة $\frac{\text{ل [ط هـ]}}{\text{ل [ط ن]}}$ ثابتة وتساوي ($\frac{\text{حـ}}{\text{ب}}$). حيث حـ عدد موجب تماماً أصغر من ب. ثم لنطلق النقطة (ن) ترسم الدائرة، بدءاً من الموضع (ا) وعوداً إليه.. فماذا ترسم النقطة (هـ)..؟ هل ترسم خطاً عشوائياً؟. كلا، فهي محكومة بإيقاعٍ نسبوي ثابت يساوي ($\frac{\text{حـ}}{\text{ب}}$) : يتغير موقع ن على الدائرة، ويتغير، تبعاً لها، موقع (هـ)، ويتغير الطولان [ط هـ]، [ط ن]، لكن النسبة بينهما تبقى ثابتة، فالإيقاع يكرر ذاته مراراً... وحينما تنهي النقطة (ن) دورتها على الدائرة، تفجئنا النقطة (هـ) وقد رسمت قطعاً ناقصاً (الشكل ٢١).



(الشكل ٢١)

ولما كانت النسبة $\frac{حـ}{ب}$ أصغر من الواحد، فإن تصغيراً يطرأ باطّرادٍ على القطعة [ط ن]، فكأنما تنضغط الدائرة لتؤول إلى قطع ناقص.. إنما يتم الانضغاط بانتظامٍ إيقاعي مسكون بالنسبة العددية $\frac{حـ}{ب}$.

وإذا كان العدد (ب) يمثل نصف قطر الدائرة (وبالتالي نصف القطر الكبير للقطع الناتج) فإن العدد (حـ) ليس سوى نصف القطر الصغير للقطع:

حـ = ل [م و]

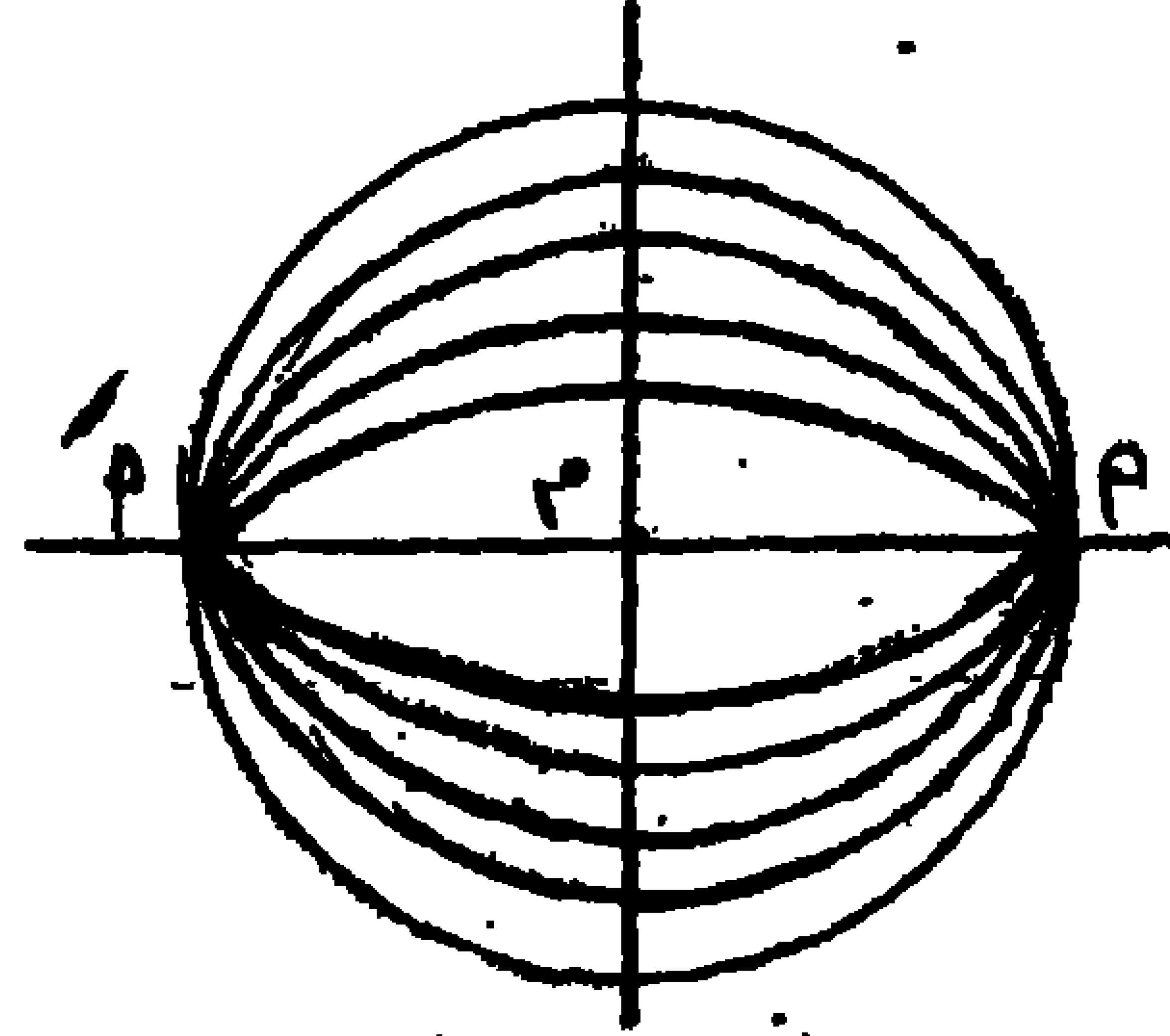
هل لهذا الانضغاط المنتظم إيقاع واحد؟ هل إن الدائرة لا تتحول إلاّ إلى قطع بعينه ؟ كلا.. فإذا كان القارئ الكريم لا يستطيع العبث بالعدد (ب)، وهو طول نصف قطر الدائرة المفترضة، فإنه قادر على اللعب بالعدد (حـ):

خذ ب = ١٠ سم. ثم دع (حـ) تأخذ على التعاقب القيم: ٩، ٨، ٧، ٦ وهكذا.. ثم أعد عملية الضغط (أو التحويل وفق النسبة $\frac{حـ}{ب}$). فلسوف تجد إن كل إيقاع يولّد قطعاً يخالف سواه، وتتفق جميعها بالقطر الكبير [اَ ا]، فيما تتباين بالقطر الصغير [و وَ]، وتشترك معاً بمركز واحد هو مركز الدائرة (م).

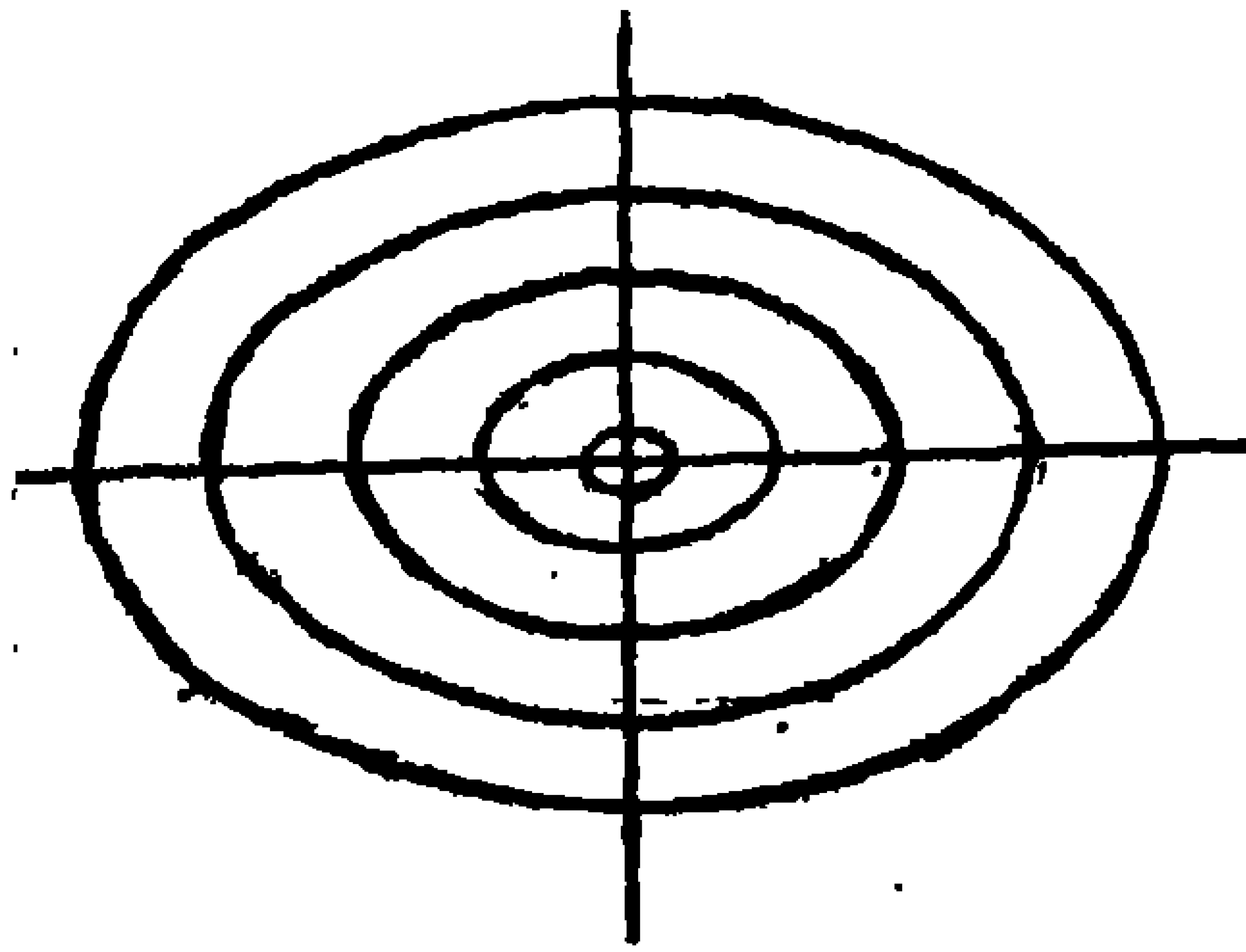
ومثلما تشكل النسب:

$$\frac{٩}{١٠} ، \frac{٨}{١٠} ، \frac{٧}{١٠} ، \frac{٦}{١٠} ، \ldots$$

متتاليةً من الإيقاعات النسبوية العددية، تؤلف القطوع بالمقابل سلسلةً هندسية الطابع لا تخفى قيمتها (الإيقاعية)، وتكشف عن بعض ما تختزنه بواطن القطوع من قيم جمالية (الشكل٢٢).



(الشكل ٢٢)



(الشكل ٢٣)

● ومن مواهب القطوع إنها تملك إيقاعات شتى، عرض لنا بعضُها، ولا زال سواه محتجباً:

لنختر عدداً موجباً ما وليكن ($\frac{٣}{٢}$). يمكن لهذا العدد أن يُكتب على صور نِسب لا يُحصى تعدادها:

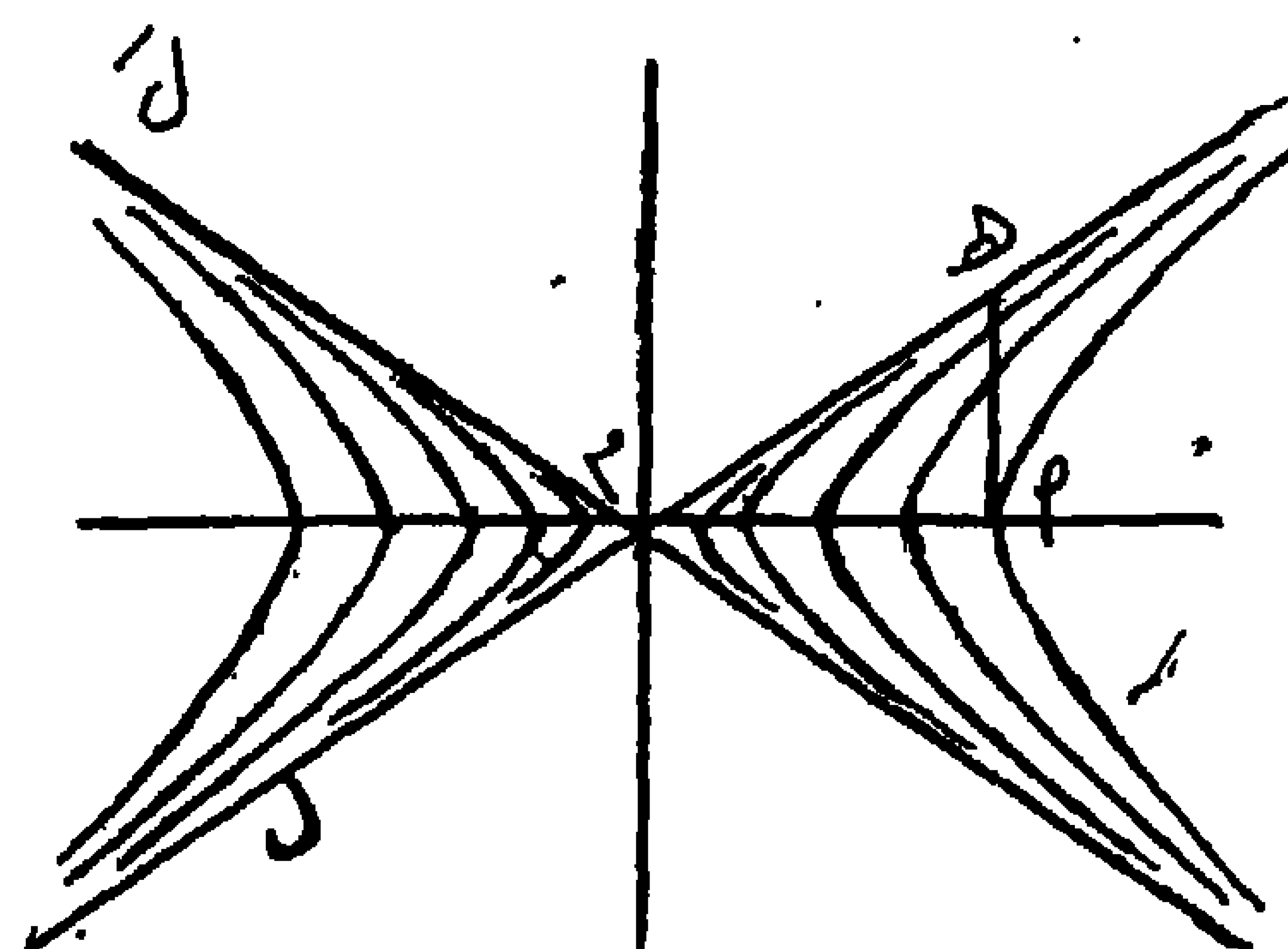
$$\ldots = \frac{١}{\frac{٢}{٣}} = \frac{٣}{٢} = \frac{٦}{٤} = \frac{٩}{٦} = \frac{١٢}{٨} = \ldots$$

ثم لنجعل من البسوط أنصاف أقطار كبرى، ومن المقامات أنصاف أقطار صغرى لقطوعٍ ناقصةٍ متعاقبة، تشترك جميعها بالمركز (م) (الشكل٢٣) فتتشكل سلسلةٌ من هذه القطوع يختلف طولا قطريها، لكن النسبة بينهما تبقى ثابتة وتساوي ($\frac{٣}{٢}$). أي أن الإيقاع يبقى على حاله فيما تتسع القطوع وتضيق، فإذا

قارينا بينها أكثر فأكثر متخذين قيماً كسرية للبسوط والمقامات، فإن انطباعاً بصرياً بالتموج سوف يتكوّن ، ليمتعنا بالإيقاع الذي يرهف في أوائله فينتهي القطع إلى نقطةٍ هي المركز م.. ويجهر في أواخره ساعياً إلى اللانهاية.

ذلك ما يحدث للقطع الناقص الذي ينبض دافعاً أمواجه الموقّعة. فما الذي يحدث للقطع الزائد ؟

يمتلك القطع الزائد، خلافاً للناقص، امتدادات لا نهائية، وهي تتقارب شيئاً فشيئاً من مستقيمين ل، لَ دون أن تبلغهما (الشكل ٢٤). ويدعيان: المستقيمين المقاربين.



(الشكل ٢٤)

وميل المستقيم المقاربَ الأول (ل) هو النسبة ($\frac{حـ}{ب}$) حيث حـ = طول [ا هـ]، ب = طول [م ا].. وهذا الميل ليس سوى ظل زاوية المستقيم ل مع المحور الأفقي، وفيه يتمثل إيقاع نسبوي آخر للقطع الزائد.

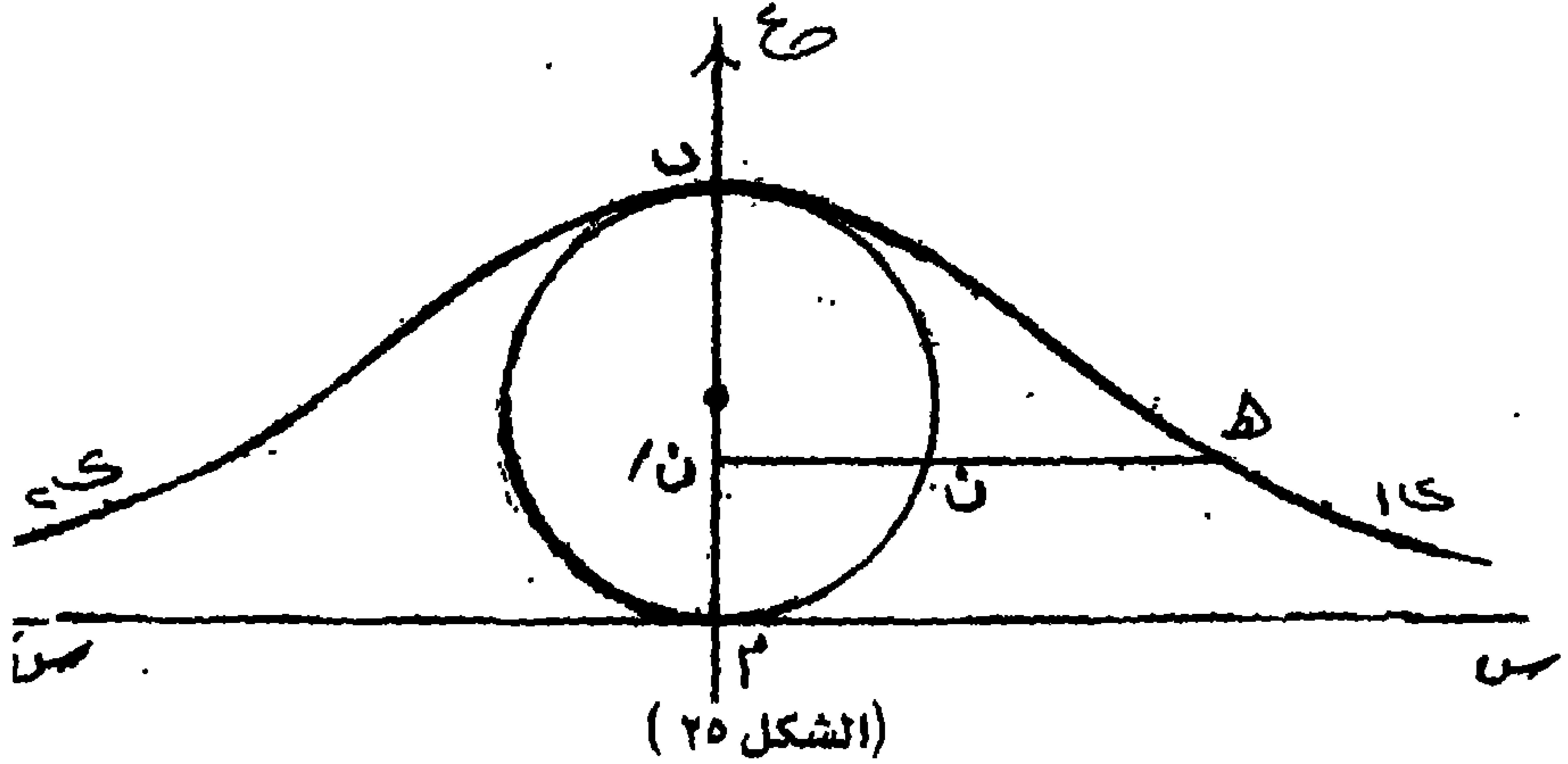
فإذا أعدنا ما أحدثناه في القطع الناقص ، أي غيرنا من قيمة كلٍ من ب، حـ، دون الإخلال بالنسبة $\frac{حـ}{ب}$ ،كأن نأخذ $\frac{حـ}{ب} = \frac{٢}{٣}$ مثلاً، فنحصل على المتتالية النسبوية :

$$\cdots = \frac{8}{12} = \frac{6}{9} = \frac{4}{6} = \frac{2}{3} = \frac{1}{\frac{3}{2}} = \cdots$$

وهي تولّد حزمةً من القطوع الزائدة، تتموَّج وفق ذلك الإيقاع، تبدأ من جوار المقاربين قرب المركز (م)،ثم تبتعد بانتظام موقَّع بلا تناءٍ... وكلما ازداد اقتراب ذروة القطع (ا) من المركز (م) دنا فرعا القطع من مقاربيه (ل)،(لَ) حتى كادا يلبسانهما حين يؤول كل من البسط (حـ) والمقام (ب) في تناهيه إلى الصفر، دون أن يبلغه.

◆ خصلة أنيزي :

تنحدر خصلة (أنيزي) من ذروتها (ب) أعلى الدائرة، مبتعدة بانتظام عن تلك الدائرة،ثم تواصل انحدارها ذات اليمين وذات الشمال، حتى يكاد الانحدار يتلاشى كلما اقترب فرعاها ى$_1$ ، ى$_2$ من الخط المقارب سَ س.



(الشكل ٢٥)

ولو كان القارىء الكريم وكاتبُ هذه الأسطر ما زالا طفلين في العقد الأول من العمر، لأوحت إليهما (خصلة أنيزي) بالتزلج.. وأي متعة لكلينا أعظم

من التزلج، كل على فرعٍ من فرعي الخصلة، دون توقف، إلى تخوم اللانهاية، إن كان للنهاية تخوم... لكن شيطان الرياضيات سوف ينتهرنا، فيطلب إلينا التوقف عن العبث بالخصلة، والامتثال للتعريف الوقور لها.. وسوف نُفاجأ عندئذٍ إذ ندرك أن متعة التزحلق الأبدي تلك إنما ترجع إلى إيقاع النسبة.

أجل فإن خصلة أنيزي ليست سوى الخط (أو المحل الهندسي) الذي ترسمه النقطة (هـ) عندما تدرج النقطة (ن) على الدائرة، بحيث تتساوى على الدوام النسبتان[1] :

ل [نَ هـ] / ل [نَ ن] = ل [م ب] / ل [م نَ] = (الشكل ٢٥)

وتوحي الخصلة بالأنوثة.. أجل، فإن (أنيزي) ليس سوى اسم لعالمة رياضية إيطالية هي (مار ي جايتانا أنيزي ١٧١٨-١٧٩٩)، كانت قد درست هذا المنحني دراسةً مستفيضة في كتابها (المرجع في الرياضيات العالية ١٧٤٧)، وكانت أنذاك شابة على عتبة الثلاثين.

أما كلمة السر الإيقاعية للخصلة، أي معادلتها، فإنها تتخذ من النسبة أيضاً واسطةً للإفصاح عن خصائصها. فإذا اتخذنا من النقطة (م) مبدأً لجملة المحورين، ومن المستقيم المقارب سَ س محوراً للسينات، ومن المستقيم الذي يحمل القطر [م ب] محوراً للعينات فإن المعادلة الديكارتية للخصلة تكتب كما يلي[2]:

---

(١) انظر: فيجودسكي: المرجع في الرياضيات العالية...ص ٣٤٧.

(٢) $y=\frac{a^3}{a^2+x^2}$ انظر: م.س، ص ٧٤٥.

$$ع = \frac{ل^{٣}}{س^{٢} + ل^{٢}}$$

حيث (ل) هو الطول الثابت لقطر الدائرة، فيما تعبر الثنائية (س،ع) عن إحداثيي النقطة (هـ) وهي تتزحلق على الخصلة متنقلةً من الفرع الأيسر إلى الفرع الأيمن.

❖ حلزون أرخميدس :

هل يمكن تصور الإغريق دون بحر ؟ وهل يُذكر الإغريق دون (أرخميدس)[١]؟.

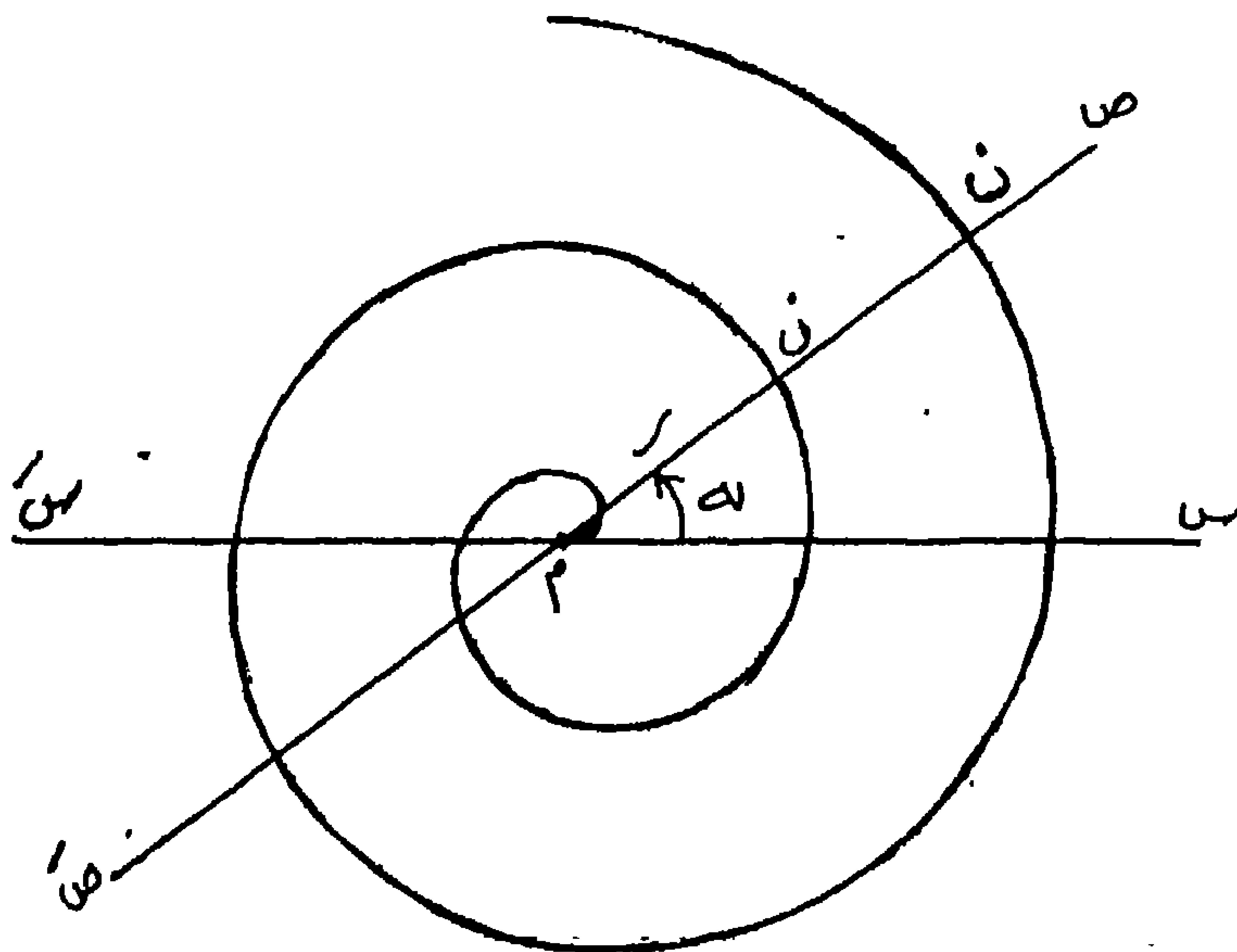
ولا تقتصر مأثرة هذا العالم الإغريقي العظيم على صيحته الشهيرة : وجدتها، التي أصبحت أشهر من قانون الطفو الذي أطلق تلك الصيحة.

ولعل ما تركه التاريخ لنا من إرث (أرخميدس) هو قليل من كثير.... هوذا (ارخميدس) يتخطر على رمال شاطئ بحر إيجة، ثم يجلس حيث تضرب أمواج المدّ قدميه. وحين تنحسر تُبقي بين يديه بعضاً من ثروة البحر : أصداف وقواقع بديعة وعجيبة، صنعها حرفيون حاذقون من سكان البحر في تؤدة وصبر، ثم اتخذوا منها ملجأ من عوادي الدهر.

بعض تلك القواقع يتخذ أشكالاً حلزونية متشابهة في التفافها تشابهاً يدعو إلى العجب. وكيف لصاحب عقل رياضي أن يمرّ بها مرور الكرام، أو يلقي بها دون اكتراث على صفحة الرمل ؟..

---

(١) عاش في القرن الثالث قبل الميلاد.



(الشكل ٢٦)

درس (أرخميدس) الخطوط اللولبية الملتفة التي يصنعها المحار الحلزوني... ولم يكن ثمة ما يشغله غير العلم، وربما حفزه ذلك إلى اكتشاف الخط الحلزوني الذي كان له شرف الحصول على اسم (أرخميدس):

يظهر في (الشكل ٢٦) مستقيم صَ ص يدور حول نقطة ثابتة (م) في المستوي، بدءاً من المحور الثابت سَ س، فيما تتحرك على هذا المستقيم نقطة (ن) حركةً منتظمة.. فإذا اجتمع الإيقاعان معاً : إيقاع الدوران المنتظم للمستقيم وإيقاع الحركة المنتظمة للنقطة، رسمت تلك النقطة (ن) ذلك الحلزون الشهير الذي كان (أرخميدس) أول من درسه.

وتستبطنُ النسبةُ كلاً من الإيقاعين، ففي الدوران المنتظم للمستقيم تبقى النسبة بين زاوية الدوران (به) والزمن ثابتة: $\frac{به}{ز}$ = ى (ثابت) . فالسرعة الزاوية للدوران ثابتة. وفي الحركة المنتظمة للنقطة (ن) على طول المستقيم، تبقى النسبة

بين المسافة والزمن ثابتة أيضاً : $\frac{ر}{ز}$ = سر (ثابت). حيث ر هو بعد النقطة (ن) عن المركز (أو القطب) (م).

ويفصح هذا الإيقاع عن ذاته، بعيداً عن وسيطه (الزمن ز)، حينما نتقصى الصلة التي تربط زاوية الدوران (يه) والبعد ر، حيث يتراكب الإيقاعان المنتظمان، الدائرة والمستقيم، في إيقاع نسبوي واحد(١):

$$\frac{ر}{يه} = ك \quad (\text{عدد ثابت})$$

وبهذه المعادلة (القطبية)، يتحول الإيقاع من صورته الحركية (الكينماتية) إلى كلمة سرٍ نسبوية رياضية... فأينما دبّت النقطة على الحلزون، وحيثما درجت، فإن خطاها مو لفة مضبوطة على إيقاع واحد هو ثبات النسبة تلك بين ر (ويدعى نصف القطر القطبي) و(يه) قياس الزاوية القطبية.

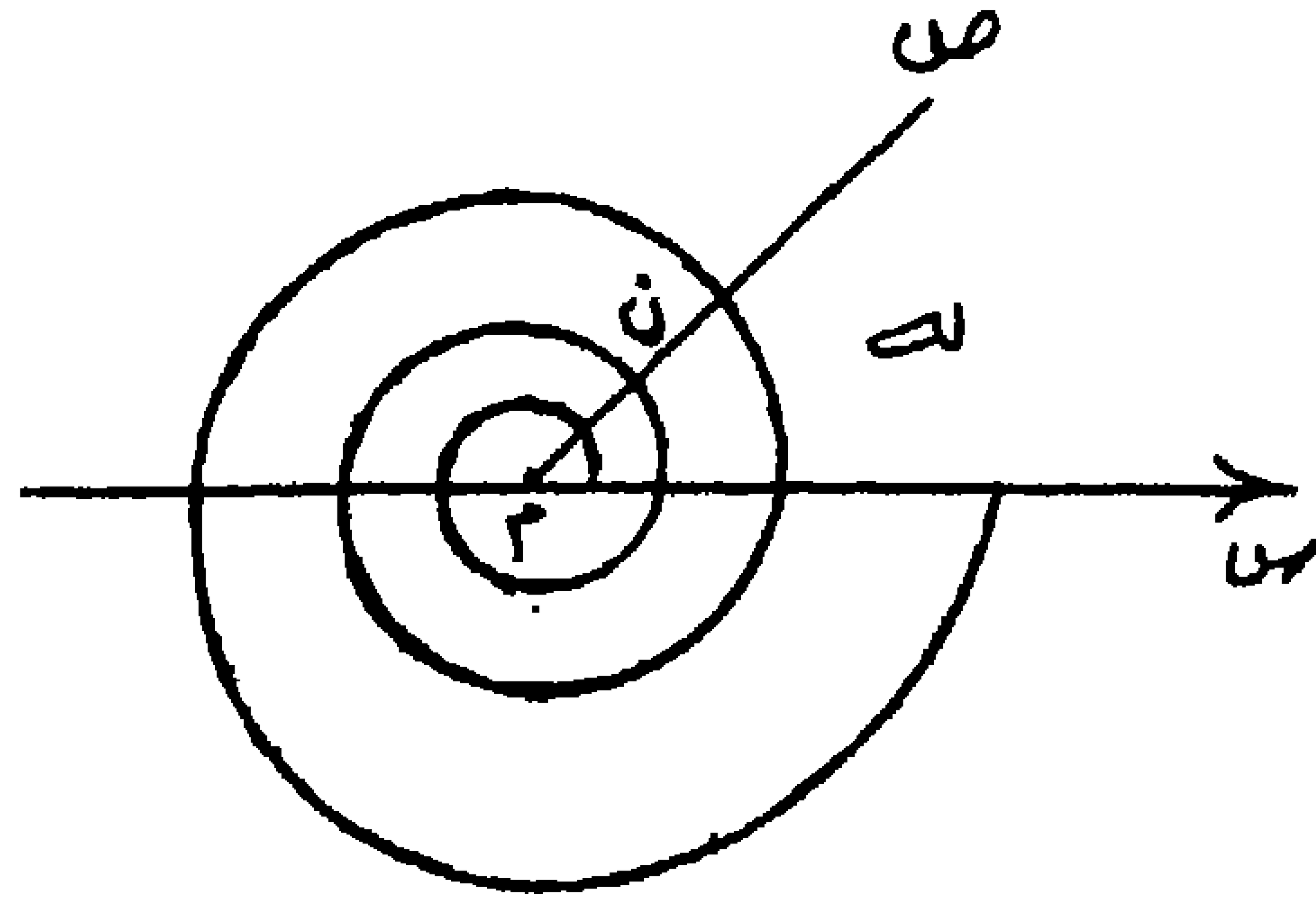
◆ الحلزون اللُغاريتمي :

هل ترسم الكائنات ذات القواقع نمطاً واحداً من الحلزونات؟ وهل اكتشف أرخميدس حقاً في حلزونه ذلك النمط، أم أن المحار كان أكثر دهاءً منه ؟.

وكيف لنا أن نحدس ذلك الإيقاع الذي اتخذه المحار في رسمه خطوط قوقعته الحلزونية؟ إن علينا أن نتحلى بصبره أولاً، ثم نمعن النظر في الشكل (٢٧)، حيث نرى حلزوناً يبدي شبهاً بحلزون أرخميدس، لكنه يعدّل قليلاً في إيقاع ذلك

---

(١) $K = \frac{P}{\varphi}$ والعدد الثابت K يساوي $\frac{a}{2\pi}$ حيث a هو خطوة الحلزون ويساوي البعد الثابت بين اللفات المتعاقبة بدءاً من اللفة الثانية. انظر: المرجع في الرياضيات العالية. ص٩٧، وكذلك ص٧٦١ حيث تكشف طريقة إنشاء الحلزون هندسياً عن إيقاع بديع آخر، لم نعرضه هنا تجنباً للإطالة.



(الشكل ٢٧)

الحلزون ، فهو يرسم مساره بتراكب إيقاعين أيضاً : أولهما الدوران المنتظم للمستقيم صَ ص حول النقطة الثابتة (القطب (م))، وفي هذا يتفق وحلزون أرخميدس.

والثاني: إيقاع حركة النقطة ن على طول المستقيم م ص، مبتعدةً عن القطب (م) بسرعة تتناسب مع بعدها عن ذلك القطب.. وهنا وجه الاختلاف مع حلزون أرخميدس الذي تكون فيه هذه السرعة ثابتة على الدوام.. فالحلزونان يتفقان في إيقاع الدوران ويختلفان في الإيقاع الخطي. فالنقطة ن على الحلزون اللغاريتمي تضيق بثبات سرعتها فتبدل به نسبةً ثابتةً هي $\frac{\text{س}}{\text{ر}}$. حيث (سر): سرعة (ن) على المستقيم م ص،و(ر) نصف القطر القطبي (ر= ل [م ن]).

وعبر تناغم الإيقاعين: الدوران المنتظم للمستقيم (م ص) والحركة الموقّعة للنقطة (ن) على (م ص)، يرسم الكائن الحلزوني خطوط قوقعته.

وتملك هذه الحركة البهلوانية ظلالاً نسبوية أخرى. فالإيقاع يولّد الإيقاع، بل كثرةً من الإيقاعات المتوافقة، ما بان منها وما خفي. منها أن قياس قوس الحلزون يتزايد متناسباً مع نصف قطره. وهو الإيقاع الذي تمثّله ديكارت فاكتشف

سنة ١٦٣٨ صفةً رائعة لهذا المنحني تقول بأن مماسه يصنع زاويةً ثابتة مع نصف القطر القطبي في كل نقطة من نقط الحلزون(١).

ومن تلك الخصائص الإيقاعية ما سوّغ لـ (فارنيون)، سنة ١٧٠٤، إطلاق اسم الحلزون اللوغاريتمي على هذا اللولب. وهي تقول بأن قياس الزاوية الكائنة بين نصفي القطرين تتناسب مع لوغاريتم النسبة بينهما. ويؤول هذا التناسب إلى الصيغة المبسطة التالية(٢):

ـه = ك . لع ر   أو   لع ر / ـه = كَ

حيث: ـه الزاوية القطبية بين (م ص) والمحور القطبي سَ س .

و ر = ل] م ن [.   ك، كَ = ١/ك   ثابتان عدديان.

كيف تسنى لذلك الكائن المائي البسيط والضئيل أن يصنع قوقعته وفق أحد الإيقاعات السابقة دون نشوز، وهو لم يدرس الحركة الدورانية ولا الحركة المستقيمة، ولعله لم يسمع على الإطلاق، إن كان يملك حاسة السمع، بما دعاه الإنسان لوغاريتماً ..!

هل إن تقنية الحرفة قد فرضت على ذلك الكائن إيقاعاً نسبوياً معيناً، هو نتاج آلية الفعل؟. أم إن ثمة كلمة سرٍ مدونة في مورثاته... أم لعل التقنية قد تآثرت والمورثات فأنتجا معاً معادلة رياضية نسبوية .!

---

(١) انظر: فيجودسكي: المرجع... ص ٧٧٣.

(٢) هذه الصيغة تستنتج من المعادلة القطبية للحلزون اللغاريتمي: $r = r_0 e^{k\phi}$ أو من صورتها المبسطة $r = e^{k\phi}$ فيكون $Ln(r) = k\phi$.

انظر كذلك: Larson, Kanold, Stiff Algebra 2. Mc Dougal Littell. P 431.

لكن الطبيعة لم تكتف باستلهام مواهب الحلزون اللوغاريتمي في صناعة القواقع البحرية والنهرية.فقد كان لها مع هذا الحلزون تجارب أخرى:

لنرفع سارية السفينة في رحلة بحرية عبر المحيط الهادي، بدءاً من شواطئ جزر الفوكلند في أقصى جنوب القارة الأمريكية، ولتتخذ سفينتنا مساراً ثابتاً يصنع مع خطوط الزوال، على التعاقب، زاوية ثابتة.

تمخر تلك السفينةُ بنا عباب اليم وفق ميلٍ ثابت، تاركةً لدينا انطباعاً بأننا نسير وفق خطٍ مستقيم.. فهل من خطٍ مستقيم على صفحة البحر؟.. كلا. فتكوّر كوكب الأرض يجبر ذلك الخط على الانحناء، ويفرض على السفينة أن ترسم، طائعةً، خُطا ذلك الكائن المائي الضئيل، وقد تصاعد في الفضاء ذي الأبعاد الثلاثة ليصنع نابضاً لولبياً هائلاً يحيط بالكرة الأرضية.

مثل هذا اللولب يدعى (لوكسودروم). وهي كلمة يونانية تعني (الجريان المائل).

وإذا أُتيح لسفينتنا أن تنقلب إلى مركبة برمائية فتتابع رسم مسارها على اليابسة، فإنها ستلقي مرساتها أخيراً في القطب الشمالي..

ثم لنستدعِ من أساطير البلاد السكندنافية - وهي لحسن الحظ قريبة من القطب الشمالي - مارد الجليد (يامير)، فنغريه بأن يضغط بكفّه على نهاية النابض في القطب الشمالي. فإذا بالنابض (اللوكسودروم) ينهار متهاوياً على مستوي خط الاستواء - ومثل هذا الإنهيار يدعوه الرياضيون إسقاطاً على المستوي- .

وبعد أن ينجلي الغبار عن اللوحة المسقَطة، نرى أنفسنا أمام صورة مكبرة تكبيراً عظيماً للحلزون اللوغاريتمي على اتساع دائرة الاستواء كلها، ومركزه (قطبه) هو مركز تلك الدائرة، حيث يضع القطب الشمالي مرتسمه.

إنه مشهد رائع للتحويل الإيقاعي النسبوي إسقاطاً من الفضاء على المستوي.

◆ في الرياضيات البحتة :

(١) الأعداد العادية :

لنعرف علاقة ثنائية تربط بين كل عددين صحيحين س ، ع والنسبة بينهما $\frac{س}{ع}$ حيث ع لايساوي الصفر. فتولّد كل ثنائية (س، ع) عدداً نسبياً. فالثنائية (٣، ٢) تولد العدد $\frac{٣}{٢}$ ، والثنائية (٥ ، - ١) تولد $\frac{٥}{-١}$ = - ٥.

وتجزيء هذه العلاقة مجموعة الثنائيات الصحيحة إلى أنساق تتساوى الأعداد النسبية في كلٍ منها ، كالنسق :

(... $\frac{-٢}{-٤}$ ، $\frac{-١}{-٢}$ ، $\frac{١}{٢}$ ، $\frac{٢}{٤}$ ، $\frac{٣}{٦}$ ، $\frac{٤}{٨}$ ، $\frac{٥}{١٠}$ ، ...).

وهو ينشأ من بيان الثنائيات :

{... (- ٢ ، - ٤) ، (-١ ، - ٢) ، (١ ، ٢) ، (٢ ، ٤) ، ....}.

وكل من النسق والبيان يمتاز بإيقاعٍ من التناسب المنتظم. فعلى الرغم من تغير كل من البسط والمقام في النسق، أو كل من حدي الثنائية في البيان، فإن كل نسبة تساوي العدد النسبي $\frac{١}{٢}$ ، ويُعدّ هذا العدد ممثلاً لذلك النسق.

ويمكن، على نحو مشابه، أن نصنع أنساقاً لا نهاية لها، لكلٍ منها إيقاعه الفريد: $-\frac{٣}{٧}$ ، ١ ، ٥ ، $\frac{١٨}{٥}$ ، .... وهكذا.

وبذلك نعرّف مجموعة الأعداد التي تدعى (عاديّة)[1]، انطلاقاً من مجموعة الأعداد الصحيحة. وباتخاذ الإيقاع النسبي ناظماً لها.

(٢) ايقاعات التتالي :

المتتاليات: $ب_١$، $ب_٢$، $ب_٣$، .... ، $ب_ر$، ... هي أنساق من العناصر (أو الحدود) المتعاقبة، قد تملك إيقاعاً رياضياً أو لا تمتلك، ويعرّفها الرياضيون بأنها توابع منطلقها مجموعة الأعداد الطبيعية دون الصفر (أي: { ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ... } أو جزء منها، ومستقرها مجموعة ما، قد تكون مجموعة عددية أو لا تكون.

ومن مآثر المتتاليات العددية ذات الإيقاع أن كثرةً منها يمكن أن يُختزل إيقاعها في قاعدة (أو قاعدة ربط تابعية). كأن نقول: $ح_ن = ٣ ن^٢ - ن$.

فإذا بدأ العدد ن يأخذ القيم الطبيعية المتعاقبة: ١ ، ٢ ، ٣ ، ... انفرط عقد القاعدة، ونشأ نسق من الأعداد: (٢ ، ١٠ ، ٢٤ ، ٤٤ ، ...) .

ومن ذا الذي يحدس أن هذه الأعداد المبعثرة قد خرجت من قمقم واحد، عندما أفرج عنها الإيقاع المكبوت.

ومن بين المتتاليات تلك التي تتخذ قاعدتها إيقاعاً نسبوياً كالمتتالية[2]:

$ح_ن = \frac{ن}{ن + ١}$ وهي تساوي النسق:

$$\left(\frac{١}{٢} ، \frac{٢}{٣} ، \frac{٣}{٤} ، \frac{٤}{٥} ، \frac{٥}{٦} ، ... \right) .$$

---

(١) يعرض د. عبد الغني الطنطاوي تعريفاً للأعداد العادية على نحو مسهب ومفصل في كتابه: مبادئ التحليل الرياضي. ج١. جامعة دمشق ١٩٧١-١٩٧٢. ص ٤٠٣-٤٤٥.

(٢) $Un = \frac{n}{n+1}$.

وجديرة هذه المتتالية بأن توصف بالجمال، على الرغم من أن إيقاعها ليس ثابتاً، فالبسوط تزداد واحداً واحداً، وكذلك المقامات، إلاّ أن الفرق بينهما ثابت ويساوي (الواحد)، وهنا مستقر الإيقاع... ويتصف هذا الإيقاع النسبوي، أيضاً، بأن جرْسه يجهر أكثر فأكثر، إذ تزداد قيم الحدود واحداً بعد الآخر. لكن ذاك التزايد محكوم بقبضة خفية ترغمه على ألاّ يبلغ بتلك الحدود العددَ (١)، فالبسط لا يزال أنقص من المقام وإن اقترب منه، ولن يتساويا وإن تواصل الإيقاع إلى الأبد. فهيهات للنسبة أن تدرك الواحد، وكأنما تلبّسها شيطان من مفارقات (زينون)[١].

● ومن أبسط المتتاليات وأجملها إيقاعاً: المتتالية الهندسية التي ينشأ كل حد فيها عن سابقه بضربه بعدد جبري ثابت، يدعى أساس المتتالية. ومثالها المتتالية:

١، ٢، ٤، ٨، ١٦، ٣٢، ... وأساسها = ٢

ولهذا النسق، فضلاً عن تناميه الموقّع بالضرب المتعاقب لحدوده بالعدد (٢)، إيقاعٌ نسبوي خفي، يبين لنا عندما نتقصى الصلة بين ثلاثة حدود متوالية منها كالثلاثية (٢، ٤، ٨) فنرى أن مساقطها تحقق التناسب $\frac{٢}{٤} = \frac{٤}{٨}$. فنقول إن الحد الأوسط بينها (٤) هو وسط متناسب بين طرفي الثلاثية (٢، ٨)... ويتكرر هذا الإيقاع مراتٍ ومرات في الثلاثيات الأخرى:

$\frac{٤}{٨} = \frac{٨}{١٦}$ ، $\frac{٨}{١٦} = \frac{١٦}{٣٢}$ ، ... الخ.

(١) فيلسوف اغريقي (ولد نحو ٤٨٩ ق.م). حاول، في مفارقاته، إثبات بطلان مفهومي الكثرة والحركة.

● وربما فاقت المتتالية الحسابية سابقتها في البساطة، ونافستها في الجمال. وفي هذه المتتالية ينشأ كل حدٍ عن سابقه بإضافة عدد جبري ثابت هو أساس المتتالية. مثال ذلك المتتالية:

٢ ، ٥ ، ٨ ، ١١ ، ١٤ ، ١٧ ، ... ذات الأساس (٣) .

وتُعدّ مجموعة الأعداد الطبيعية: ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ،... متتالية حسابية أساسها يساوي الواحد... ولهذه المجموعة ما لها من أثر في تاريخ الرياضيات، إذ هي أول مجموعة اهتدى الإنسان إليها من بين المجموعات العددية. ولها ما لها من ظلال في التراث المثيولوجي والفني وفي تجربة الفكر. لكن حسّنا النسبوي يغرينا بقلب كل حدٍ من حدود هذا المتتالية، فإذ بنا أمام متتالية أخرى ذات حدود كسرية:

$$\frac{١}{١} ، \frac{١}{٢} ، \frac{١}{٣} ، \frac{١}{٤} ، \frac{١}{٥} ، ...$$

بسوطها متساوية وكل منها = ١ ، ومقاماتها هي الأعداد الطبيعية ذاتها. وهي متتالية بالغة الشهرة، حملت اسماً ذا مغزى هو : (المتتالية التوافقية)[1]. فما مصدر هذه التسمية؟

لنفترض أن حد المتتالية الأول، وهو يساوي الواحد، يمثل طولاً لوتر عودٍ أو كمان. ولنثبت طرفيه وهو مشدود، ثم لننقر عليه بإصبعنا فنسمع نغمة ما.. لنضع من ثم إصبعنا في منتصف الوتر، فينقسم إلى نصفين يمثل أحدهما الحد الثاني في المتتالية السابقة ويساوي ($\frac{١}{٢}$). ولننقر عليه فنسمع نغمةً أخرى.. لنعِد

(١) مررنا بهذه المتتالية من قبل في الفصل المتعلق بالموسيقى. وعرضنا بعض ما تنطوي عليه من إيقاعات وفيرة.

ذاك مراتٍ فنأخذ ثلث طول الوتر، وفيه يتمثل الحد الثالث ($\frac{١}{٣}$) فيعطينا نغمة ثالثة.. ثم رابعة تقابل الحد ($\frac{١}{٤}$)، فخامسة وهكذا..

لنستمع من جديد إلى هذه النغمات وقد سُجلت، فإذا بنا أمام النغمات التوافقية (الهارمونية) للنغمة الأصلية الأولى.

وبذلك تكشف متتالية الأعداد الطبيعية، حين تُقلب حدودها، عن إيقاع من إيقاعات الوجود، تقابل الحدود فيه النغماتِ التوافقية للنغمة الأم ذات الرقم (١)، لتنقلنا من الإيقاع النسبي البصري إلى إيقاع سمعي موسيقي يجلب المسرة للأذن وللنفس، لتهتف هذه بما هتف به (فيثاغورث) قبل خمسة وعشرين قرناً: الكون عدد ونغم.

ولا تستنفد النغمات التوافقية كل ما في جعبة المتتالية هذه من إيقاعات. فإذا أجلنا البصر من جديد في حدودها، فقد نهتدي إلى تراكب إيقاعين متضادين: الأول إيقاع المقامات المتنامي، والآخر إيقاع الحدود المتخامد. ففي حين تزداد المقامات كبراً إذ ننتقل من حدٍ إلى آخر، تصغر قيم الحدود بثبات بسوطها، فيرهف جرسها شيئاً فشيئاً حتى يكاد يتلاشى في أقصى اللانهاية.

● وتظهر جاذبية الإيقاع النسبي في متتالية بديعة أخرى هي المتتالية غير المنتهية:

$$\frac{١}{!٠}،\ \frac{١}{!١}،\ \frac{١}{!٢}،\ \frac{١}{!٣}،\ \frac{١}{!٤}،\ \ldots\ldots،\ \frac{١}{ر!}،\ \ldots$$

والمصطلح (ر!) - ويُقرأ عاملي راء - يدل على الجداء العددي:

$$١ \times ٢ \times ٣ \times \ldots \times ر.$$

وفيما ينمو المقام سريعاً وفق إيقاع العاملي (!) مشكلاً النسق :

١ ، ١ ، ٢ ، ٦ ، ٢٤ ، ١٢٠ ، ٧٢٠ ، ...

فإن قيم النسب المتعاقبة تتناقص متناهيةً إلى الصفر دون بلوغه... فإذا جمعنا الحدود الثمانية الأولى منها وجدنا أن قيمتها تساوي تقريباً (٢,٧١٨٢٨). وهذا العدد ليس سوى قيمة تقريبية لمجموع الحدود التي لا ينتهي تعدادها. وكلما أضفنا إليه حداً اقترب العدد أكثر فأكثر من القيمة الحقيقية للمجموع، والذي دُعي العدد (النيبري) أو (الطبيعي) ورُمِّز (e). ولهذا العدد غير العادي شأن في عالم الرياضيات وعلوم الطبيعة، فهو من الثوابت التي تدخل في كثرةٍ من العلاقات الرياضية والفيزيائية، لينافس بذلك العدد الشهير (π).

❖ سر العدد π :

منذ زمن الإغريق، وربما قبل زمنهم. أدرك الإنسان أن ذلك القرص البديع الذي ألّهه المصريون وسواهم من شعوب الشرق القديم. وعدّه اليونانيون معيار الكمال في الأشكال الهندسية، إنما يملك سراً هو علّة جماله وكماله.. ولم يكن ذلك السر سوى الإيقاع الثابت الذي يحكم الدائرة، كبرت أم صغرت.

فإذا نسبت محيط الدائرة، أيّاً كانت، إلى طول قطرها، فإن تلك النسبة سوف تساوي مقداراً ثابتاً، عدداً ليس كسواه، وقد لا يدانيه في الشهرة عدد آخر على الإطلاق... وطالما شغل الرياضيين قروناً وقروناً، وكلّت أصابعهم وهم يحاولون حساب قيمته الدقيقة، فإذ به يفرّ من بين أكفّهم.! وحينما أدركوا أن ذلك العدد ليس صحيحاً أو عادياً ، ولا يمكن أن يُكتب على صورة كسرية،

أو على هيئة عدد عشري منتهٍ ، ألقوا بأقلامهم، وأطلقوا عليه اسماً يونانياً مختزلاً هو الحرف π (بي)[1].

وفي مقدور أيّ امرئ أن يتحقق بنفسه من ثبات تلك النسبة، بأن يرسم بالفرجار سلسلة من الدوائر المتباينة، فيقيس محيط كل منها، ثم قطرها، وسوف يتملكه العجب حين يرى أن النسبة بينهما سوف تبقى على ثباتها وتساوي تقريباً ٣,١٤.

إنه إيقاع النسبة π تسلل إلى الفرجار فأخضعه إلى ذلك النغم الخفي الذي لا سبيل إلى اجتنابه.

وقصة إيقاع النسبة π قصة قديمة جديدة مفعمة بالغموض والتحدي. ويذكر التاريخ المدوّن محاولاتٍ مبكرة للرياضيين اليونانيين القدماء. كانتيفون (Antiphon) وبريسون (Bryson) لحساب قيمة تلك النسبة بين محيط الدائرة وقطرها، بالمقارنة بين مضلعٍ محدَّب منتظم والدائرة التي تمسه من الداخل. بيد أن الفضل الأكبر إنما يرجع إلى الرياضي الإغريقي العظيم (أرخميدس)، في إيجاد طريقة بسيطة لحساب قيمة تقريبية لتلك النسبة (π) لأي عددٍ من المراتب العشرية، وذلك بحصر الدائرة بين مضلعين منتظمين أحدهما خارجي تمسه الدائرة، والآخر داخلي تمر الدائرة برؤوسه .

(١) ظهر هذا الرمز متأخراً في تاريخ الرياضيات، وهو يرجع إلى الرياضي الإنجليزي (و. جونز) الذي اقترحه سنة ١٧٠٦ ثم عممه الرياضي السويسري (ل. أويلر) في القرن الثامن عشر. وقيمة هذا العدد مقرباً إلى مرتبتين عشريتين ≃ ٣.١٤ وقد يُعبر عن قيمته التقريبية على صورة كسرية ≃ $\frac{٢٢}{٧}$.

وبأخذ مضلع ذي (٩٦) ضلعاً، استطاع أرخميدس[1] أن يحصر قيمة π بين عددين أصغرهما ($\frac{١٠}{٧١}$ ٣) والآخر ($\frac{١}{٧}$ ٣)، وانتهى إلى القيمة التقريبية الشهيرة π =٣،١٤، ثم إلى (٣،١٤١٦). وباستلهام طريقة (أرخميدس)، سعى الرياضيون الأوربيون، بعد النهضة، إلى بلوغ قيمةٍ أكثر دقةً للعدد π، واستخلاص مزيد من المراتب العشرية.. وأنفق العالم الرياضي (ل.ف. سويلن: L. V. Ceulen) - القرن السادس عشر- شطراً كبيراً من حياته وجهده راكضاً وراء خيال ذاك العدد الغامض، وليس أدلّ على ما بذله من جهد ثمين، من أن المضلعات الداخلية والخارجية التي توسل بها للاقتراب من العدد π، أواخر حياته، كانت ذات ($٢^{٦٢}$) ضلعاً ، أي نحو (مليار مليار) من الأضلاع ! وأتاحت له هذه الآلاف المؤلفة من الأضلاع أن يدنو من (π) حتى (٣٢) مرتبة عشرية.

لكنه لم يجنِ من ذلك سوى نقشٍ لذلك العدد الأثير على شاهد ضريحه، مشفوعاً باثنين وثلاثين رقماً على يمين الفاصلة.. وهل ثمة أرفع من العدد (π) يُشيَّع به عالم رياضي، ويشهد له بعد رحيله ؟

على أن الانعطاف الكبير في تاريخ الرياضيات، وهو إنشاء علم التحليل Calculus في القرن السابع عشر، على يد (نيوتن) و(لايبنتز)، قد أحدث انعطافاً في حساب العدد العصي (π)، على نحو أسرع كثيراً من طريقة (أرخميدس) القديمة.

---

(١) انظر: بورين. ج. م + بورين ، ب. ب. : رامانوجان والعدد pi (π). مجلة العلوم م حـ العدد ٦ - ١٩٩٠، ص ٨٨-٩٠.

وقد توصل الرياضي (ج . واليس) ، سنة ١٦٦٥ ، إلى صيغة بديعة للعدد $\frac{\pi}{٢}$ ، تمثلت بجداء عدد غير منتهٍ من حدود متتالية عددية[١] :

$$\frac{\pi}{٢} = \frac{٢ \times ٢}{١ \times ٣} \times \frac{٤ \times ٤}{٣ \times ٥} \times \frac{٦ \times ٦}{٥ \times ٧} \times \frac{٨ \times ٨}{٧ \times ٩} \ldots\ldots$$

وفي هذه المتتالية يكشف العدد (π) عن غنىً إيقاعي لا نظير له، يمزج بين الإيقاع النسبي في الجداءات المتعاقبة ، وإيقاع الثنائيات الزوجية المطرّدة في البسوط، وإيقاع الثنائيات الفردية المتوالية في المقامات... ونترك للقارئ الكريم أن يُمتع نفسه باستكشاف إيقاعات أخرى تبطنها هذه الصيغة.

ولم تستطع صيغة أخرى أن تنافس صيغة (واليس) في جمالها الأخّاذ، سوى المتسلسلة المنسوبة إلى الرياضي السكوتلندي (جيمس غريغوري: J. Gregory) الذي اكتشف متسلسلة الظل العكسي[٢] سنة ١٦٧١. وبها عبّر (لايبنتز) سنة ١٦٧٤ عن العدد $\frac{\pi}{٤}$ على صورة منشور لتلك المتسلسلة على النحو التالي:

$$\frac{\pi}{٤} = \frac{١}{١} - \frac{١}{٣} + \frac{١}{٥} - \frac{١}{٧} + \ldots = \sum_{ن=٠}^{\infty} \frac{(-١)^{ن}}{٢ن+١}$$

---

(١) يُعبر عن هذا الجداء على نحو مختزل كما يلي: $\prod_{n=1}^{\infty} \frac{4n^2}{4n^2-1}$

والرمز $\prod_{n=1}^{\infty}$ يُدل به على جداء الحدود المتعاقبة بدءاً من $n = 1$ وحتى اللانهاية.

(٢) متسلسلة الظل العكسي (أو قوس الظل):

$$\arctan x = x - \frac{x^3}{3} + \frac{x^5}{5} - \frac{x^7}{7} + \ldots = \sum_{n=0}^{\infty} (-1)^n \frac{x^{2n+1}}{2n+1}$$ حيث يدل الرمز $\sum_{n=0}^{\infty}$ على مجموع الحدود بدءاً من n = صفر إلى اللانهاية .

وتجمع هذه السلسلة بين البساطة والجمال والإيقاع النسبي، حيث تتعاقب النسب متناوبةً بين الموجب والسالب في تناغمٍ ضدي، وقافزةً في المقام، كما يقفز الأطفال على رجل واحدة، من عددٍ فردي إلى آخر يليه، فإلى تاليه، دون تناوٍ، فيما يتردد في البسوط إيقاع رتيب واحد هو العدد (١)، ذلك العدد ذو الهيبة الذي يمثل نغمة القرار في الوجود.

لكن سلسلة (غويغوري)، على مآثرها، لم تظهر طواعيةً تكفي للحسابات العملية، إلى أن قُيّض لها من يلوي عنانها فيروضها، ألا وهو الرياضي (جون ماشين - J. Machin) الذي بيّن أن قيمة ($\frac{\pi}{٤}$) تعطى بحاصل الطرح التالي[١]:

$\frac{\pi}{٤}$ = أربعة أمثال القوس التي ظلها $\frac{١}{٥}$ - القوس التي ظلها $\frac{١}{٢٣٩}$

وبهذه الصيغة تمكن (ماشين) سنة ١٧٠٦ من الدنو أكثر فأكثر من مكمن النسبة (π) حتى مئة مرتبةٍ عشرية.

ومنذ ذلك الزمن، وحتى الآن، تستند مختلف حسابات (π) على صيغ مستنبطة من طريقة (ماشين).

لقد كان شيقاً أن يرتقي الرياضيون درجاتٍ تتلو درجات نحو العرش المبهم للعدد (π)، مثلما شاق الصوفيةَ أن يصعدوا في معراجهم نحو الشهود، بما تنطوي عليه مقامات ذلك المعراج وأحواله من أسرار أمتعت أصحابها قروناً...

ومن الصوفية من زعم أنه بلغ مرتبة الشهود، فسقطت الحجب بينه وبين سدرة المنتهى، بينما لا يزال الرياضيون يكافحون أكثر فأكثر في معراجهم نحو

---

(١) $\frac{\pi}{4} = 4 \arctan(1/5) - \arctan(1/239)$

النسبة (π)، وهيهات أن تسقط الحجب.! فكأن ذلك العدد قد تقمص مقولة (الشيء في ذاته) التي قال بها الفيلسوف الألماني (عمانوئيل كانت ١٧٢٤-١٨٠٤)، ذلك الشيء الذي يعجز فكر الإنسان عن إدراكه، وإن تحسس مظاهره.

وفي الطريق الصاعدة نحو العدد π (في ذاته)، ثمة شواخص أخرى ذات بريق. ففي عام ١٨٤٤ حسب الرياضي الفذ (جوهان ديز: J. Dase) مئتين وخمس مراتب عشرية لذلك العدد .. ولم يلبث أن فاقه (وليم شانكس W. Shanks) بعد سنوات تسع (١٨٥٣)، فوضع على يمين الفاصلة (٦٠٧) رقماً. وتبين فيما بعد أن ما جاء بعد المرتبة (٥٢٧) كان خاطئاً. لكن اكتشاف ذلك الخطأ اقتضى اثنتين وتسعين سنة كاملة!

ولعل أبرز الشواخص على تلك الطريق كان ما خطّه القلم الراعش للعبقري الهندي الشاب (سريفينا رامانوجان S. Ramanujan : ١٨٨٧-١٩٢٠) الذي قصف سوء التغذية غصنه مبكراً دون رحمة.

لقد وضع رامانوجان سنة ١٩١٤ صيغةً حاسوبية لحساب (π)، قبل أن تُعرف الحواسيب الحديثة[1]. وباستلهام طريقة رامانوجان والخوارزميات التي صيغت على أساسها، تمكن الرياضيون، بعد مئة عام من ولادة (رامانوجان)، وباستنطاق الحواسيب الفائقة، من تحقيق إنجاز مذهلٍ لا سابق له، وهو حساب قيمة π حتى مئة مليون مرتبة عشرية!

---

(١) صيغة رامانوجان هي : $\frac{1}{\pi} = \frac{\sqrt{8}}{9,801} \sum_{n=0}^{\infty} \frac{(4n)!\,[\,1,103 + 26,390\,n\,]}{(n\,!)^4\ 396^{4n}}$.

انظر كذلك الصيغة الأحدث لبورين وبورين : م.س، ص : ٨٩.

هل أرضت هذه الملايين المئة شغف الرياضيين (أو فضولهم) فاكتفوا بها؟ أم أن حرم العدد (π) لا زال تحدياً شيّقاً ؟

وهل أفصح هذا العدد غير العادي عن مواهبه كلها ؟..

● لنرسم مضلعاً منتظماً كالمثلث متساوي الأضلاع، بحيث تقع رؤوسه على الدائرة، ولنحسب النسبة بين مساحة قرص الدائرة ومساحة هذا المثلث:

إن مساحة الدائرة = π ر^{٢} حيث ر نصف قطرها.. ولما كان طول ضلع المثلث المنتظم يساوي (ر$\sqrt{٣}$) فإن مساحة سطحه تساوي $\frac{٣ ر^{٢}\sqrt{٣}}{٤}$ وتكون النسبة بين المساحتين: $\frac{٤\pi}{٣\sqrt{٣}}$

ونرى أن هذه النسبة تمثل عدداً ثابتاً مستقلاً عن نصف قطر الدائرة وعن طول ضلع المثلث، فمهما كبرت الدائرة أو صغرت، وكيفما دارت رؤوس المثلث عليها، فإنهما: الدائرة والمثلث، سوف يرقصان معاً على إيقاعٍ واحد لا نشاز فيه، مقرون بالعدد (π) هو الإيقاع ذو الوسم ($\frac{٤\pi}{٣\sqrt{٣}}$).

لننزع المثلث من الدائرة، ثم لننزل مضلعاً منتظماً آخر مكانه، هو المربع وتقع رؤوسه أيضاً على الدائرة، ولنحسب من جديد نسبة مساحة قرص الدائرة إلى مساحة المربع، فنجد أمامنا العدد $\frac{\pi}{٢}$... لقد تغير الإيقاع، لكنه مازال مقروناً بالعدد π ، فهذا العدد هو الناظم الثابت للإيقاعين.

وهكذا، فالدائرة، حين يدعوها المثلث إلى الحلبة، ترقص وإياه وفق الإيقاع $\frac{٤\pi}{٣\sqrt{٣}}$ فإذا دعاها المربع تُبدِل بذلك الإيقاع إيقاعاً أشجى هو $\frac{\pi}{٢}$ .. فكيف يكون الإيقاع إذا راقصت الدائرة مسدساً يمسك بأنامله الست ثنايا ثوبها اللطيف:

إن مساحة المسدس تساوي $\frac{٣\sqrt{٣}}{٢}$ ر^{٢}. فيكون الإيقاع النسبي $\frac{٢\pi}{٣\sqrt{٣}}$، وهو - كما نرى- نصف إيقاع المثلث. فعلى الراقصَين إذاً أن يقاربا بين خطواتهما بما يعادل النصف لينتقلا من رقصةٍ مثلّثه إلى رقصةٍ مسدسة.

وأياً كان المضلع المنتظم، فإن نسبة مساحة دائرته إلى مساحته سوف تبقى على الدوام نسبةً ثابتةً لا ترتبط بنصف قطر الدائرة أو بطول ضلع المضلع.. ويتغير الإيقاع العددي قليلاً لدى الانتقال من مضلعٍ إلى آخر، لكن العدد π سوف ينظمها جميعاً كما ينظم المقام الواحد في الموسيقى ألحاناً مختلفة.

بيد أن العدد (π) الذي يدين للدائرة بوجوده الشرعي، قد يتنكر لها، كما يتنكر الولد العاق لوالده. فتمضي تلك النسبة، لتظهر هنا أو هناك، في شعابٍ غريبةٍ لا صلة لها بالدائرة. «فإذا انتقينا عشوائياً عدداً من مجموعة الأعداد الصحيحة، فإن احتمال ألا يكون له قواسم أولية مكررة هو ستة مقسومة على مربعπ»[١].

ولسوف نرى لهذا العدد تجلياتٍ أخرى مفاجئة في فيزياء الكون، حيث لا يتوقعه أحد ..

وخلاصة القول أن العدد (π) ليس مجرد عددٍ يمرّ بنا مرور الكرام. وإنما هو النسبة الإيقاعية الأشهر في عالم الرياضيات، وقد تمثلت لنا، أو تراءت، عدداً يتلامح أمامنا فنسعى إلى إدراكه، ونكاد نظفر به، لكنه يُفلت من حبائلنا مرة تلو أخرى، ولعله يسخر منا قائلاً :

من قال لكم أني عددٌ فعلاً ؟. إنما أنا إيقاع يسكن الوجود، وقد راض عقولكم فسكنها أيضاً .

---

(١) م. س. ص ٨٦.

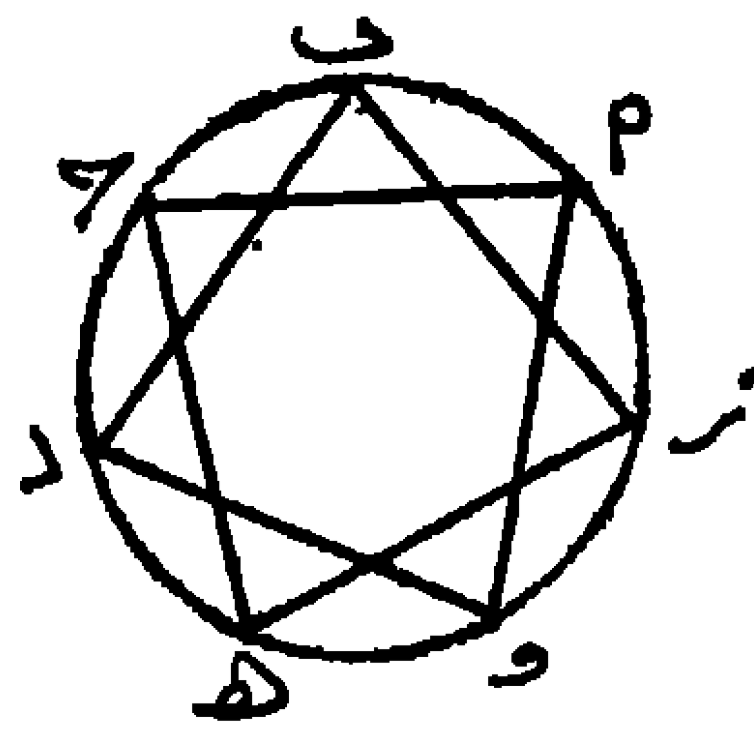
♦ إيقاعات نجميّة :

كم فتنتنا النجوم صغاراً وكباراً. وطالما حاولنا في طفولتنا، ونحن مستلقون على المصاطب وسطوح المنازل، أن نعد النجوم في الظلام الدامس، فتنتهرنا الأمهات والجد ات محذرات بأن أيدينا سوف تمتلئ غدوة بالفَلول[1]، إن نحن تطاولنا على حرمات النجوم فعددناها.

وحينما تعلمت أصابعنا كيف تمسك بالقلم أو الحوار، كانت النجوم من أوائل ما رسمناه من أشكال، نجوم ذات خمسة رؤوس كما شاهدناها على العلم الوطني. ثم اكتشفنا فيما بعد أن ثمة أشكالاً نجميةً بديعة تزيد رؤوسها عن الخمسة.. ولكن كيف تُرسم ؟.

لنقسم دائرة ما إلى سبعة أقواس متساوية الأطوال ولنصل كل نقطة من النقط السبع بالنقطة التي تلي مجاورتها: (ا) بـ (حـ) و (حـ) بـ (هـ). وهكذا... كما في الشكل (٢٨)، فنحصل على نجمةٍ سباعية.

ثم لنقس الزوايا الداخلية للنجم السباعي، ورؤوسها ا ، ب ، حـ ، ... الخ، فنجدها طبوقة وقياس كل منه يساوي = $\frac{٥٤٠^\circ}{٧}$ ≃ ٧٧,١٤° درجة تقريباً.



(الشكل ٢٨)

---

(١) انتفاخات صغيرة تظهر على الجلد .

ولا تختلف طريقة إنشاء النجوم الأخرى عما سبق، إلاّ أن قياسات الزوايا الداخلية تتفاوت من نجم إلى آخر، وهي تنتظم في تسلسل مطّرد بدءاً من النجم الخماسي إلى النجم ذي الرؤوس العشرة وفق النسق التالي:

$$(٣٦^\circ ، ٦٠^\circ ، \frac{٥٤٠^\circ}{٧} ، ٩٠^\circ ، ١٠٠^\circ ، ١٠٨^\circ)$$

وقد تبدو هذه الأعداد مبعثرة على نحو عشوائي، لا يربط بينها سوى التتالي. فهل إن الإيقاع النجمي الجميل الذي يزخرف كثرة لا تُحصى من الأعمال الفنية والمعمارية الإسلامية وسواها، هو إيقاع منفلت الإيقاع دون ضابط.

كلا. فإن للمتتالية السابقة كلمة سر واحدة ذات إيقاع نسبي، يتولّد منها كل حدٍ من حدود النسق، وهي تتمثل في القاعدة[١] :

$$ح_{ن} = \frac{١٨٠ (ن - ٤)}{ن}$$

حيث ن عدد طبيعي $\leq$ ٥

و$ح_{ن}$ حد المتتالية ذو المرتبة ن.

هل إن متتالية الأنجم تلك نسق فريد لا نظير له ؟ ألا يمكن أن نصل كل نقطة على الدائرة بالنقطة الثالثة لا الثانية ؟.. أجل. نستطيع ذلك على أن نبدأ بسبع نقط، وعندئذٍ يكون الإيقاع ذا قياس سبعي (ن $\leq$ ٧) وتختزله النسبة :

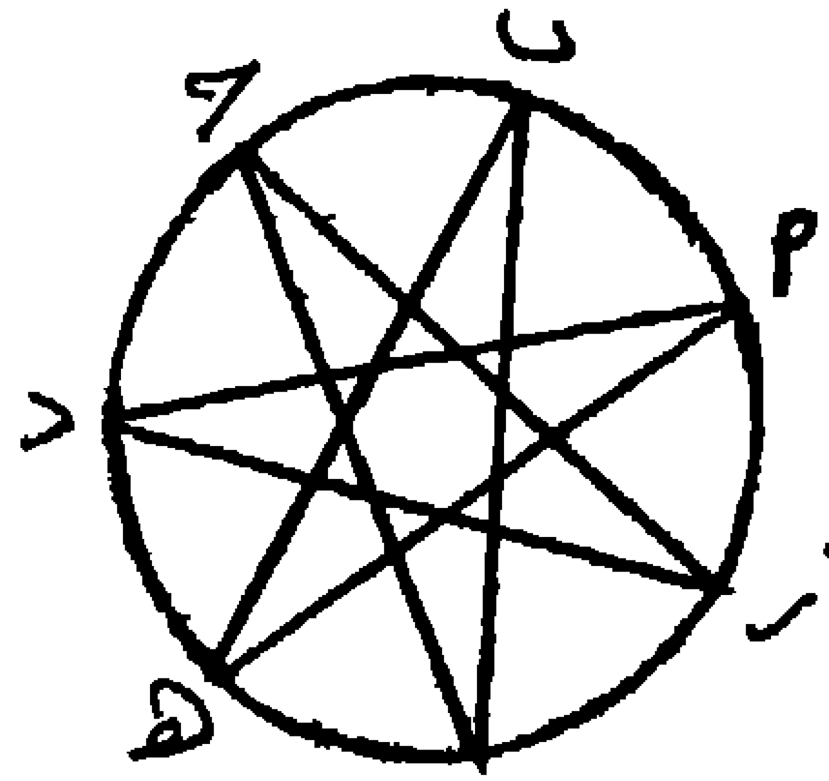
$$ح_{ن} = \frac{١٨٠^\circ (ن - ٦)}{ن} \quad : \quad ن \leq ٧$$

(١) انظر : ALGEBRA 2 ... P. 624 .

فإذا أخذت (ن) القيم المتعاقبة: ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، .. خرج من كلمة السر هذه متتالية معوّذة بذلك الإيقاع :

$$\frac{١٨٠}{٧} \text{ ، } ٤٥^{\circ} \text{ ، } ٦٠^{\circ} \text{ ، } ٧٢^{\circ} \text{ ، } \frac{٥ \times ١٨٠}{١١} \text{ ، } \ldots$$

لتضيف نمطاً نجمياً آخر كالنجم السباعي في الشكل (٢٩) يغني إيقاع النسبة ويختم بابها.



(الشكل ٢٩)

المصادر والمراجع

١ - الكتاب المقدس .

٢ - ابن برد، بشار : ديوانه، شرح محمد الطاهر بن عاشور : الشركة التونسية للتوزيع . . . ١٩٧٦ .

٣ - ابن أبي ربيعة، عمر : ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار الفكر للجميع ودار الرأي العام .

٤ - ابن الرومي : ديوان ابن الرومي، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت١٩٩٤ .

٥ - ابن سينا : كتاب الشفاء : الرياضيات (٣)، القاهرة : ١٩٥٦ .

٦ - ابن المقفع، عبد الله : كليلة ودمنة (عن بيدبا)، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٩٢٣ .

٧ - ابن الورد، عروة : ديوانا عروة بن الورد والسموأل، دار صادر، بيروت .

٨ - أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة مجلد١، ط١-١٩٧١ .

٩ - أبو ماضي، إيليا : الخمائل، دار العلم للملايين، بيروت ط٣-١٩٦٠ .

١٠ - أبو نواس : ديوان أبي نواس، دار صادر+ دار بيروت ١٩٦٢ .

١١ - الأحمد، محمد سليمان (بدوي جبل) : مختارات، اختارها مدحت عكاش، دار مجلة الثقافة ١٩٦٨ .

١٢- أخوان الصفاء : رسائل أخوان الصفاء ، مجلد (١) ، دار صادر ، بيروت .

١٣- أدباء روس : شواطئ الأحلام ، ترجمة برهان الخطيب ، دار رادوغا ، موسكو ١٩٨٣ .

١٤- أرسطو طاليس : في الشعر ، حققه شكري عياد : الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٣ .

١٥- إسماعيل، نوري : الديانة الزرادشتية ، دار علاء الدين ط٣ ، دمشق ١٩٩٩ .

١٦- الأصبهاني : أبو الفرج : الأغاني : الأجزاء ٣+٤+١٠+١١+١٢+١٤+١٦+١٧+١٨+٢٤ دار إحياء التراث العربي .

١٧- الأعشى: ديوان الأعشى ، دار الكاتب العربي ، بيروت ط١ - ١٩٦٨ .

١٨- أفلاطون: جمهورية أفلاطون ، ترجمة فؤاد زكريا : الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ .

١٩- آلتوسير : لويس ، وآخرون : قراءة رأس المال ج١ ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٢ .

٢٠- أوفسيانيكوف م+ سمير نوفا ، ز : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٧٩ .

٢١- البحتري : أبو عبادة : الحماسة ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، ط١-١٩٢٩ .

٢٢- برخت ، برتولت : قصائد من برتولت برخت ، ترجمة عبد الغفار مكاوي ، دار الكاتب العربي - القاهرة - ١٩٦٧ .

٢٣- بروتون ، أندريه : بيانات السورياليه ، ترجمة صلاح برمدا ، وزارة الثقافة ، دمشق - ١٩٧٨ .

٢٤- بسيسو ، معين : القتلى والمقاتلون والسكارى ، دار العودة ، بيروت - ١٩٧٠ .

٢٥- بشور، وديع: الميثولوجيا السورية، ط٢- ١٩٨٩.

٢٦- بليخانوف، جورجي: الفن والحياة الاجتماعي، ترجمة إحسان حصيني، دار ابن الوليد- حمص.

٢٧- بهنسي، عفيف: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق- ١٩٩٧.

٢٨- بوبس، أحمد: سيد درويش، حياة ونغم، دار علاء الدين، دمشق-١٩٩٤.

٢٩- بيكيت، صموئيل: في انتظار جودو (ضمن مجموعة مسرح العبث)، ترجمة فايز إسكندر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠.

٣٠- تسوفا، بوجينانيم: مختارات من الأقاصيص الشعبية التشيكية والسلوفاكية، ترجمة نزار عبد الله، وزارة الثقافة ١٩٨٠.

٣١- التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، دار مكتبة الحياة، بيروت.

٣٢- جبسون، كاثرين: في ظلال الفن، تعريب: أحمد يوسف+ صلاح طاهر، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٥.

٣٣- جراي، رونالد: بريخت، ترجمة نسيم مجدلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٢.

٣٤- جرير: ديوان جرير، دار صادر+ دار بيروت- ١٩٦٢.

٣٥- جماعة من الأساتذة السوفييت: موجز القاموس الاقتصادي، تعريب مصطفى الدباس، دار الجماهير ١٩٧٣.

٣٦- الجهيم، صياح: رامبو، شاعر الصبا والحداثة، وزارة الثقافة، دمشق-١٩٩٤.

٣٧- الجواهري- محمد مهدي : المجموعة الشعرية الكاملة، دار الطليعة، بيروت، ط١ -١٩٦٨ .

٣٨- الجواهري- محمد مهدي : الجمهرة ج١، وزارة الثقافة، دمشق- ١٩٨٥ .

٣٩- جيزيل، فاليري : قصص الأخوين غريم، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢ .

٤٠- الحمصي، عمر عبد الرحمن : الموسيقا العربية- دمشق ١٩٩٤ .

٤١- خشبة، دريّني : أساطير الحب والجمال عند اليونان، دار التنوير، بيروت ط١- ١٩٨٣ .

٤٢- الخنساء : ديوان الخنساء، دار الأندلس، ط٦- ١٩٦٩ .

٤٣- الدسوقي، عمر : إخوان الصفاء، مؤلفات الجمعية الفلسفية المصرية، دار إحياء الكتب العربية .

٤٤- ديك الجن : ديوان ديك الجن الحمصي، تحقيق عبد المعين الموحي . ومحي الدين درويش ١٩٦٠ .

٤٥- رودمان : سيلدن : مائة قصيدة من روائع الشعر الحديث، ترجمة نادية إلياس وسليمان العيسى، وزارة الثقافة : ١٩٦٠ .

٤٦- روزنتال، م + يودين . ب : الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة ، بيروت ط ٥ – ١٩٨٥ .

٤٧- روسو، جان جاك : أصل التفاوت بين الناس، ترجمة عادل زعيتر . (عن كتاب المذاهب الأخلاقية لعادل العوا ج٢، جامعة دمشق ط٣- ١٩٦٤) .

٤٨- ريدنيك، ف : ما هي ميكانيكا الكم، دار مير، موسكو ١٩٧١ .

٤٩- الزوزني، الحسين بن أحمد : شرح المعلقات السبع، ط٣، دار الفكر بيروت .

٥٠- سـتـون، ايرفنج: فنسنت فـان جـوخ، ترجـمـة ناهض منيـر الريس، وزارة الثقافة. دمشق -١٩٩٦ .

٥١- ستياندا، سـوامي: ملحمة رامايانا. ترجمة مؤيد عبد الستار، دار الكنوز الأبدية ط١ - ١٩٩٦ .

٥٢- السـواح، فـراس: قـراءة في ملحـمـة جلجـامش. دار سـومر - قـبـرص ط١ .١٩٨٧

٥٣- السـواح، فـراس: مـغـامـرة العـقل الأولى. دار الكلمـة للنشـر- بيـروت ط٢-١٩٨٢ .

٥٤- السيّاب، بدر شاكر: أنشودة المطر. دار مكتبة الحياة. بيروت -١٩٦٩ .

٥٥- السـيسي، يوسف: دعوة إلى الموسـيقى. المجلس الوطني للثقـافـة والفنون والآداب -الكويت. سلسلة عالم المعرفة (٤٦٢)- ١٩٨١ .

٥٦- سيـميرنوف، ف. ي: دروس في الرياضيـات العـالية ج١ (القـسم الأول). ترجمة وجيه القدسي وآخرون. وزارة التعليم العالي-دمشق- ١٩٧٠ .

٥٧- شاخت، جوزيف + بـوزورث، كليفورد: تراث الإسلام ج٢. ترجـمة حسين مؤنـس وإحسـان العـمـد- المجلس الوطني للثقـافـة ... الكويت. عـالم المعـرفة (٢٣٤)-١٩٩٨ .

٥٨- شراره، عبد اللطيف: الشابي. دار صادر. بيروت - ١٩٦١ .

٥٩- الشريف، صميم: الأغنية العربية. وزارة الثقافة -دمشق- ١٩٨١ .

٦٠- شكسبير، وليم: مأساة الملك لير. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا -دار الهلال. مصر ١٩٧١ .

٦١- الشماط، علي: تاريخ الفن. وزارة الثقافة- ١٩٩٨.

٦٢- شوقي، يوسف: رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف. مصر- ١٩٦٩.

٦٣- الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام. شرح وتعليق شاهين عطيه، دار صعب. بيروت.

٦٤- الطبري، محمد بن جرير: تاريخ الطبري (المجلدات ١، ٢، ٦، ٩). تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم -دار سويدان: بيروت.

٦٥- الطنطاوي، عبد الغني: مباديء التحليل الرياضي ج١. جامعة دمشق ١٩٧١-١٩٧٢.

٦٦- عبد الحكيم، شوقي: الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون ط٢-١٩٨٣.

٦٧- عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي. المجلس الوطني للثقافة.. (عالم المعرفة ٢٦٧) -الكويت- ٢٠٠١.

٦٨- عجّان، محمود: تراثنا الموسيقي. دار طلاس ط١ -١٩٩٠.

٦٩- عدد من المؤلفين: الموسوعة العلمية الميسرة. المجلد (٥) -ج٢- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٣.

٧٠- عفيفي، أبو العلا: التصوف. الثورة الروحية في الإسلام. دار الشعب -بيروت.

٧١- عفيفي، فوزي سالم: فنية الزخرفة الهندسية. دار الوليد ط١ -١٩٩٧.

٧٢- عقل، سعيد: أجراس الياسمين، منشورات نوفل ط١ -١٩٧١.

٧٣- العقيلي، مجدي: السماع عند العرب ج١ + ج٢.

٧٤- عناني، محمد زكريا: الموشحات الأندلسية. عالم المعرفة (٣١) -المجلس الوطني للثقافة (الكويت) ١٩٨٠.

٧٥- العوآ، عادل: التجربة الفلسفية. الحدوس الفلسفية ط٢ - جامعة دمشق - ١٩٦٤.

٧٦- عوض، لويس: الاشتراكية والأدب. دار الهلال. مصر -١٩٦٨.

٧٧- غارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف. ترجمة حليم طوسون. . دار الكاتب العربي. القاهرة.

٧٨- غارودي، روجيه: الحرية في ضوء الماركسيه، ترجمة محمد عتياني -المكتب الشرقي- بيروت ١٩٥٩.

٧٩- غوركي، مكسيم: مولد إنسان وقصص أخرى. ترجمة غائب طعمه فرمان. دار التقدم. موسكو.

٨٠- غوغول، نيقولاي: أمسيات قرب قرية ديكانكا. ترجمة إبراهيم زكي خورشيد -مطبوعات الشرق.

٨١- فارمر: تاريخ الموسيقى العربية. ترجمة حسين نصار (سلسلة ١٠٠٠ كتاب). مكتبة مصر.

٨٢- فروخ، عمر: أخوان الصفاء. مكتبة منمينة. بيروت ط٢ -١٩٥٣.

٨٣- فوزي، حسين: الموسيقى السيفونية. دار المعارف بمصر -١٩٦٥.

٨٤- الفيتوري، محمد: ديوان الفيتوري. دار العودة. بيروت -١٩٧٢.

٨٥- فيجودسكي: المرجع في الرياضيات العاليه. ترجمة انطون صنصور. ط٢ دارمير - موسكو - ١٩٨٠.

٨٦- القادري، أحمد بن عبد الرحمن: الدرّ النقي في علم الموسيقى. وزارة الثقافة والإرشاد. بغداد - ١٩٦٤.

٨٧- القرشي، محمد بن أبي الخطاب: جمهرة أشعار العرب. دار صادر. بيروت -١٩٦٣.

٨٨- كافكا، فرانز: المسخ. ترجمة منير البعلبكي، دار العلم للملايين ط١. بيروت -١٩٥٧.

٨٩- كروتشه، بندتو: المجمل في فلسفة الفن ط٢. ترجمة سامي الدروبي. دار الأوابد. دمشق ١٩٦٤.

٩٠- كوبلاند، آرون: كيف نتذوق الموسيقا. ترجمة محمد حنانا. نشر في مجلة الحياة الموسيقية بدءاً من العدد (٣ / ٤) وحتى العدد (١٥). كما ترجمه الموسيقي المصري محمد بدران في ستينات القرن العشرين وقدّم له الموسيقار (محمد عبد الوهاب).

٩١- كول. ج. هـ: تاريخ الفكر الاشتراكي ج٢. ترجمة عبد الكريم أحمد. وزارة الثقافة. مصر.

٩٢- كيتايجورودسكي، الكسندر: الفوتونات والنويات. ترجمة. داود المنير، دارمير -موسكو ١٩٨٥.

٩٣- لانداو. ل + كيتايجورودسكي. أ: الفيزياء للجميع. ترجم بإشراف داود المنير. دارمير -موسكو ١٩٦٨.

٩٤- لوركا، فيديريكو غارثيا: مختارات من شعر لوركا. ترجمة عدنان بغجاتي. وزارة الثقافة، دمشق.

٩٥- لوڤاڤر، هنري: في علم الجمال. ترجمة محمد عيتاني، دار المعجم العربي. بيروت ١٩٥٤.

٩٦- ماركس، كارل: بؤس الفلسفة (ضمن: منتخبات ماركس -انجلس) مجلد١ ترجمة الياس شاهين دار التقدم. موسكو ١٩٨١.

٩٧- المتنبي: ديوان المتنبي. المكتبة الثقافية. بيروت -بغداد.

٩٨- مجموعة من أساتذة الفلسفة والتاريخ والفن السوفيت: علم الجمال الماركسي اللينيني. ترجمة فؤاد مرعي، دار الفن الحديث العالمي -دمشق.

٩٩- محبك، أحمد زياد: من الحكايات الشعبية. وزارة الثقافة، دمشق -١٩٨٣.

١٠٠- مطر، محمد عفيفي: الجوع والقمر. اتحاد الكتاب العرب. دمشق -١٩٧٢.

١٠١- المعري، أبو العلاء: شروح سقط الزند (ق١). شرح التبريزي، البطليوسي، الخوارزمي دار النشر القوميه -القاهرة- ١٩٦٤.

١٠٢- المعري، أبو العلاء: لزوم ما لا يلزم. دار صادر. بيروت.

١٠٣- المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران، تحقيق بنت الشاطىء، دار المعارف بمصر.

١٠٤- المقدسي، أنيس: أمراء الشعر في العصر العباسي. دار العلم للملايين- بيروت ١٩٦١.

١٠٥- مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. مكتبة نهضة مصر. ط٣.

١٠٦- نجار، علي حسني: حول فراش الأمير، محمد عبد الكريم أمير البزق، وزارة الثقافة -دمشق ١٩٩٧.

١٠٧- نجم، أحمد فؤاد: بلدي وحبيبتي. دار ابن خلدون. بيروت. ط٢- ١٩٨١.

١٠٨- النجمي، كمال: أصوات وألحان عربية. دار الهلال. مصر ١٩٦٨.

١٠٩- النجمي، كمال: الغناء العربي. دار الهلال. مصر ١٩٦٦ .

١١٠- النجمي، كمال: مطربون ومستمعون دار الهلال. مصر ١٩٧٠ .

١١١- نيكولسون، رينولد. آ: في التصوف الإسلامي، ترجمة أبو العلا عفيفي. لجنة التأليف والترجمة والنشر -القاهرة .

١١٢- هوميروس: الالياذة. ترجمة أمين سلامه. مطبوعات كتابي. مصر .

١١٣- هوميروس: الأوديسة. عربها دريني خشبه. مكتبة النهضة، مصر ١٩٦٠ .

١١٤- هويغ، رينيه: الفن تأويله وسبيله، ترجمة صلاح برمدا، وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٨ .

١١٥- واليس، بدج: الديانة الفرعونية. ترجمة نهاد خياطه، دار سومر. نيقوسيا ط ١- ١٩٨٦ .

١١٦- اليافي، عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي، دمشق- ١٩٦٣ .

١١٧- يونس، عبد الحميد: الحكاية الشعبية، دار الكاتب العربي. القاهرة .

١١٨- ألف ليلة وليله. دار العودة. بيروت .

١١٩- انجيل بوذا. ترجمة عيسى سابا، مكتبة صادر. بيروت ١٩٥٣ .

١٢٠- بهجة المعرفة. بإشراف الصادق النيهوم: الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان -طرابلس .

* المجموعة الأولى، مجلد (١): العلم

* المجموعة الثانية. مجلد (٣): مسيرة الحضارة (١)

المراجع باللغات الأجنبية

1- ALYONOSHJKA RUSSION FOIK TALES. Prgress Publishers 1980.

2- Carroll Lewis: Alice's Adventures IN Wonderland THE MIL LENNIUM FUCRUM EDITION 3.0 (انترنت)

3- Copplesto, Trewin: modern art movememt's SPRING BOOKS. LONDON- 1962.

4- Daly Audrey: The Elves and Shoe maker.basedon the story by Jacob and Wilhelm Grimm LADBIRD BOOKS LTP London - 1993.

5- Encarta Reference Libray 2003. C.D Rom(على قرص)

6- HAYWARD. JOHN: THE PENGUIN BOOK OF ENGLISH VERSE.

PENGUIN BOOKS. London- 1968.

7- LARSON, KANOLD, STIFF: ALGEBRA. 2 Mc Dougal Littell. U.S.A 1998.

8- Mittelestädt, Kuno: Vincent van Gogh Berlin- 1976.

9- SWIFT JONATHAN: Gulliver's Travels LONGMANS London- 1968.

10- Thomas, Denis: PICASSO and his art . Hamlyn... Spain- 1981.

11-

12-

مقالات وأبحاث في الدوريات

١ - آغا القلعه، سعد الله: نظرية الأجناس المتداخلة. مجلة الحياة الموسيقية. عدد ٣ / ٤ وزارة الثقافة. دمشق -١٩٩٣.

٢- بالكحله، عادل: المؤسسة الموسيقية الرسمية لدى عرب الإسلام الأوائل. الحياة الموسيقية. عدد (٢٠) - ١٩٩٩.

٣- البصري، حميد: واقع سلالم الموسيقا العربية وآفاقها المستقبلية -الحياة الموسيقية. ع (٢)- ١٩٩٣.

٤- بن ذريل، عدنان: الموسيقا عند أخوان الصفاء -الحياة الموسيقية. ع٧/ ٨-١٩٩٤.

٥- بن ذريل، عدنان: الكندي والموسيقا الحياة الموسيقية. ع (١١) -١٩٩٦.

٦- بورين. ج. م + بورين. پ. پ: رامانوجان والعدد Pi(π). مجلة العلوم (الأمريكية) مجلد (7). العدد (6) -الكويت- 1990.

٧- تيلر. R . R: نظام شواش (پولوك). مجلة العلوم. مجلد (19). عدد (10)- 2003.

٨- الحفني، رتيبة: تقنية الغناء العربي. الحياة الموسيقية. عدد (10) -١٩٩٣.

٩- حنانا، محمد: ديبوسي والانطباعية. الحياة الموسيقية. عدد(٢٠) -١٩٩٩.

١٠- رانيوف، بوغوميل: فلتكن في زمنك. ترجمة ميخائيل عيد. مجلة الحياة التشكيلية الأعداد ٥٧، ٥٨، ٦١، ٦٢ -وزارة الثقافة- دمشق.

١١- الساعي، خالد: الخط العربي صورة وتصور. الحياة التشكيلية. ع (٦١-٦٢) -١٩٩٨.

١٢- سحاب، سليم: الموسيقا العربية والهارموني. الحياة الموسيقية. ع (٩)-١٩٩٥.

١٣- سعادة، جبرائيل: في تاريخ الموسيقا العربية. الحياة الموسيقية ع (٧/ ٨) -١٩٩٤.

١٤- الشريف، صميم: الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقا العربية. الحياة الموسيقية. عدد (١) -١٩٩٣.

١٥- عضيمي، بشير: مخطوط عربي في تدوين الموسيقا. الحياة الموسيقية عدد (٥) -١٩٩٤.

١٦- غلميه، وليد: الأغنية العربية: الكلمه -الموسيقا- الأداء. الحياة الموسيقية ع (١٩) - ١٩٩٩.

١٧- فيتالي، راؤول: أقدم موسيقا معروفة في العالم (ق١). الحياة الموسيقية - ع(٢) ١٩٩٣.

١٨- فيتالي، راؤول: أقدم موسيقا معروفة في العالم (القسم الثاني -المرحلة الاوجارتيه). الحياة الموسيقية - ع (٦) ١٩٩٤.

١٩- كمال، صفوت: فنون الزخرفة (الأريبسك) كعامل رئيسي ملازم لتراثنا العربي الإسلامي. مجلة الحياة التشكيلية. ع (٥٩-٦٠) -١٩٩٧.

٢٠- كوبلاند. آ: الصورة الصوتية. ترجمة محمد أنس حماده. الحياة الموسيقية ع(٢٠) -١٩٩٩.

٢١- لويكوك، رونالد: اللوحات الزخرفية الجدارية في السيراميك الملون. الحياة التشكيلية ع (٥٩-٦٠) -١٩٩٧.

٢٢- مكداشي، غازي: بنية فن الزخرفة ومنطلقاته الفكرية. الحياة التشكيلية. ع(٥٩-٦٠) ١٩٩٧.

٢٣- المهدي، صالح: الموسيقى العربية في المغرب والأندلس. الحياة الموسيقية ع(١٥) -١٩٩٧.

٢٤- ... هنري تولوز لوترك: ترجمة محمد دنيا. الحياة التشكيلية ع (٥٧-٥٨) -١٩٩٧.

برامج إذاعية

١-آغا القلعه، سعد الله: رحلة الغناء العربي. في (١١) حلقة. إذاعة دمشق تسعينات القرن الفائت.

٢- عبد الوهاب، محمد: حياتي. (في حلقات). إذاعة القاهرة، أوائل ستينات القرن الفائت.

٣- لاغرانج، فريدريك: برنامج عن التسجيلات الغنائية (العربية) القديمة. إذاعة الشرق. (في ثلاثين حلقة). أواخر تسعينات القرن الفائت.

دوريات باللغة الإنجليزية

1- SOVIET LITERATURE 12- 1969. Moscow.

2- SOVIET LITERATURE 4- 1976. Moscow.

3- SOVIET LITERATURE RUSSIAN POETS 1917-1967 June-1967 Moscow.

الفهرس

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٧

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

تضفي النسبة إيقاعها على مختلف مظاهر الوجود، فتكمم كثرةً من نواميس الكون، وتنظم جوانب من النشاط الإنساني، وتتخلل سائر العلوم والفنون. وما الفن، في جوهره، سوى ترجمة إبداعية لإيقاع التناسب الذي يؤلف بين الطبيعة وحواس الإنسان، ويُكسب المعرفة بعدها الجمالي.



سعر النسخة داخل القطر ٢٨٠ ل.س



في الأقطار العربية مايعادل ٥٦٠ ل.س

٢٠٠٨